الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

التـــراث الشعبي والمسرح في الجزائر

مسرحية الأجواد لـــ علولة - أنموذجا-

مذكرة متممة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص أدب عربي حديث

إعداد الطالب:

عبد الحليم بوشراكي

إشراف الأستاذ الدكتور:

صالح لمباركية

أ.د. أحمد جاب الله	جامعة باتنة	رئـــــيسا
أ.د. صالح لمباركية	جامعة باتنة	مشـــــرفا
أ.د. العمري بوطابع	جامعة المسيلة	عضـــــوا
أ.د. عبد الرزاق بن سبع	جامعة باتنة	عضـــــوا

السنة الجـــــامعية: 1431 - 1432ه / 2010- 2011 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــــــــة

يمثل المسرح واحد من المفاهيم الحديثة التي لقيت اهتماما واسعا في الوقت الحاضر، وقد خاض فيه الأدباء والمبدعون الغرب مثلما خاض الشرقيون والعرب، وفقا للمنظورات التي تناسب بيئاهم وتوجهاهم. ومع أن المفهوم السائد للمسرح، لا زال مدينا للأبحاث الناضجة التي قدمها الإغريق ومـــن تلاهم من الغرب في محـــاولة لوضع قوالب فنية ومعايير أكاديمية أسسها أرسطو وتبناها بـــوالو، وطورها ديدرو، إلا أن الدراسات الحديثة التي عكفت على تحليل هذا المفهوم والنظر في جوهر مضامينه، باتت ترصد هشاشة تلك التوجهات في تبنيها للموضوعات اللازمة وإخضاع أحكامها إلى الاطلاقية التي تشوبها الكثير من الضبابية، والتي تتنافى مع المنهج العلمي بأية حال من الأحوال.

إن الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة، تؤكد تأكيدا جازما أن لكل مجتمع من المجتمعات تركيبته الثقافية والحضارية التي تميزه عن مجتمع آخر، سواء في عاداته أو في تقاليده أو إيديولوجياته أو انتمائه الديني، مما يولد فيها اختلافا بينيا في أنماط التعبير وأشكال الاتصال الفنية، وبما أن المسرح عنصر هام في هذه التركيبة الثقافية والحضارية، ووسيلة من وسائل الاتصال الفنية، وشكلا من أشكال التعبير الجماهيري، فلماذا ينبغي على كل المجتمعات والشعوب أن تأخذ الموديل الغربي نموذجا تقاس به فاعلية هذا المفهوم وما يفرزه من ظواهر.

وبما أن المجتمع في الجزائر لا ينتمي إلى الدائرة الحضارية الغربية فهل يعني هذا أنه لا يتوفر في تركيبته الثقافية على شيء يسمى مسرحا؟.

وعليه فما هي أشكال التعبير الشعبي التي استخدمها المسرحيون الجزائريون إلى جانب تأثرهم بالأشكال المسرحية الغربية؟ وهل استطاعت هذه التوظيفات أن تنتج شكلا تعبيريا يمكن أن نسميه مسرحا جزائريا أصيلا تتحدد أشكاله من تحدد خصائصه المميزة ؟

انطلاقا من هذه التساؤلات حاولت صياغة إشكالية هذا البحث، بتسليط الضوء على حيثيات أهم مواضيع الساعة، أقصد بذلك ظاهرة العولمة، حيث وجدت في مسألة العودة إلى التراث وتجديد الالتحام الحضاري أكثر الانتهاجات ارتباطا بها، سيما وأن العولمة تدعو إلى اندماج ثقافي شامل لمختلف الأقطاب الثقافية الفاعلة.

تعتبر أشكال التعبير الشعبي في الجزائر من أهم المحصلات الثقافية التي لاقت إقبال المسرحيين يتقدمهم عبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كاكي، محاولين عن طريق عملية الاستلهام التراجعي، خلق صورة جديدة تتناسب مع طبيعة التلقي للعقلية الجزائرية وبناء مشروع مسرحي أصيل يتميز بخصائصه الإنتمائية ومقوماته الشخصية المتفردة.

وجدير بالذكر أن أشكال التعبير الشعبي كمصطلح قد تعاملت معه من حيث كونه مجموعة الإفرازات الشعبية التي كانت ولا تزال راسبة في العقلية الجزائرية عموما، ابتداء **بالأسطورة** باعتبارها قصة شعبية تحاكي الخوارق بدلالات الفضاء المطلق والشخصيات الخيالية، **والحكاية الشعبية** باعتبارها المتنفس الأول للتفكير الشعبي وحلقة الربط الرئيسية لمجالات الأدب لاحقا، كما استقصينا مفهوم ودلالات **الحلقة الشعبية** وشخصياتها الرئيسية من **قوال ومداح**، وطبيعة كل منهما وفقا للمرجعية الشعبية.

وبناء على ذلك وسمت بحثي بـــ "**التراث الشعبي و المسرح في الجزائر – مسرحية الأجواد لـــ عبد القادر علولة أنموذجا–**"، لما تحتويه هذه التجربة من غنى تراثي، جعلها تكتسب الريادة في المسرح الجزائري، من خلال السمات الفنية من جهة، ومن جهة أخرى التصوير الصادق لعوالم ورؤى الإنسان البسيط من المجتمع، وذلك للتقرب من الطبقات الدنيا في المجتمع على عكس ما كان مألوفا عند كبار المسرحيين العرب أو الغربيين.

وحتى ألم بموضوع البحث حاولت وضع خطة دقيقة أملتها الشروط المنهجية حتى أتقيد بفكرة البحث، والتي تتمثل أساسا في طبيعة التراث الشعبي في الجزائر في علاقته بالنص المسرحي مجال الدراسة، بناء على الهدف الذي رسمته في هذا البحث والذي تدور موضوعاته حول القضايا التالية.

تناولت في **الفصل التمهيدي** طبيعة التراث الشعبي في علاقته بإشكالية وجود المسرح في العالم العربي عموما، حيث ناقشت فيه أهم الآراء غير المتفقة حول وجود المسرح من عدمه.

فيما يتناول **الفصل الأول** أشكال توظيف التراث في المسرح عموما، بداية الشكل الأسطوري وصولا إلى الحكاية الشعبية، بالإضافة إلى حضور هذه الأشكال في المسرح عموما، وبخاصة المسرح الجزائري، كما حاولت تدعيم ما جاء في هذا الفصل ببعض النماذج المسرحية الجزائرية أهمها (القراب والصالحين) لـــ عبد الرحمن كاكي، (الفلقة)لـــ صالح لمباركية.

يأتي بعد ذلك **الفصل الثاني**، مدعما للفصلين السابقين، لأنه تضمن قراءة وتحليلا لمسرحية (الأجواد) لـــ عبد القادر علولة، كما يمثل هذا الفصل أساس البحث لأنه يحمل بعض الإجابات عن بعض التساؤلات الواردة فيم سبقه من البحث، كطبيعة التراث في علاقته بإشكالية المسرح الجزائري.

وللتمكن من أداة البحث، رأيت أنه من الأهمية بما كان الاطلاع على جملة من المصادر والمراجع، أهمها على الإطلاق النصوص المسرحية لـــ عبد القادر علولة أولا أقصد بذلك الثلاثية الشهيرة (الأقوال- الأجواد- اللثام)، ثم المراجع التي تناولت هذه النصوص بالدرجة الثانية، سواء تعلق الأمر بالمراجع العربية أو المترجمة أو حتى الأجنبية إن اقتضى الأمر.

وللوصول إلى الهدف المرجو من البحث، اعتمدت منهجين رئيسيين فرضتهما طبيعة الموضوع وهما المنهج التاريخي والوصفي، مع تدعيمهما بأدوات البحث المتعارف عليها في قراءة النصوص الفنية.

ولعل أكبر صعوبة واجهتها في إنجاز هذا البحث هي صعوبة حصولي على النصوص المسرحية خاصة مسرحيات عبد القادر علولة، فلقد كان اشتغالي في بعض المرات على النصوص المسرحية المرقونة، بالإضافة إلى ندرة المراجع التي تناولت هذه النصوص بالدراسة والتحليل، لأن أغلب المراجع تناولت المسرح الجزائري كجزء من المسرح الغربي، وهذا ما جعل مهمة الفرز والتمحيص تبدو عسيرة إلى حد ما.

وفي الأخير، ومهما كانت المادة العلمية المقدمة، ومهما كانت النتائج المتوصل عليها فمن الأكيد أن البحث قد أغفل الكثير من الجوانب والإشكال المطروح كان من المفروض أن تحتويه فصولها.

لا يسعني أخيرا إلا أن أقدم جزيل شكري وامتناني للأستاذ الدكتور المشرف **صالح لمباركية**، الذي كان صارما في القضايا العلمية وبخاصة المنهجية، وأملي أن يكون هذا البحث نتيجة لرعايته طيلة فترة إنجازه إلى أن ظهر بهذا الشكل.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى جامعة الحاج لخضر بباتنة التي أتاحت لي فرصة البحث، أشكر كلية الآداب واللغات، وأشكر كل الذين قدموا لي يد العون، ولو بكلمة طيبة وهو أضعف الإيمان، والله من وراء القصد.

الفصـــــــل التمهيدي

التراث وإشكالية المسرح عند العرب

-تمهيد

أولا: مفهوم التراث في علاقته بالمسرح العربي

-1- مفهوم التراث الشعبي.

-2- خصائصه

-3- الفلكلور

ثانيا: المسرح العربي بين النفي والتبرير

-1- أنصار النفي الشامل.

أ- العائق الديني.

أ- العائق اللغوي.

-2- الاتجاه التبريري

تمهيد:

إن الحديث عن طبيعة المسرح الجزائري – والعربي عموما– يقتضي بالضرورة مناقشة بعض المسائل الهامة، ويتعلق الأمر أولا بمسألة حضور التراث في هذا الشكل التعبيري الذي له خصوصيته الفنية والجمالية، سواء في علاقته بالأنا أو في علاقته بالآخر، نظرا لما نلمسه غالبا من حضور ضمني لهذا الآخر في العمل المسرحي العربي.

وبناء على ذلك، رأيت أن أتطرق إلى موضوع أعتبره من الأهمية بما كان، وهو قضية توظيف التراث في المسرح العربي، والجزائري على وجه خاص، لما يمثله هذا التراث من جانب هام في البنية النصية في المسرح الجزائري بحسب اطلاعي على نصوص كثيرة، أبرزها مسرحية (الأجواد) لـ للمؤلف **عبد القادر علولة**[*]، هذا النص المسرحي، الذي تميز من خلال توظيف شكل مميز من أشكال التراث وهو الحكاية الشعبية، وبناء على هذا رأيت أن أتبين بعض خصائص المسرح الجزائري من خلال مقاربة النص المسرحي لصاحبه **عبد القادر علولة**.

ذلك أن التراث هو "كل ما وصل إلينا من الماضي من فكر أو علم أو أحداث، ومواقف مشرقة أو حاضرة، وهو يشير إلى جذور الأمة القوية في التاريخ، ويؤكد وجودها وأصالتها ويشحن نفوس أبنائنا بقوى جديدة، ويبعث فيهم الثقة بالأمة ومسيرها"[(1)]؛ أي أن هذا التراث الحاضر فينا أبدا، هو أساس الحاضر، هو ذلك الجانب الحي من الماضي ومن التاريخ، ليس المقصود من ذلك الالتفات إلى الوراء من أجل التقليد أو التمجيد، وإنما العودة إليه للحفاظ على الأنا والهوية العربيتين دون إنكار الآخر، لأن وجود هذا الآخر والاختلاف معه هو الذي يبرز قيمة التراث

---

[*] – ينظر: ملحق البحث.

[(1)]– محمد هاشم صوصي علوي. المسرح العربي والتراث. المسرح المغربي أنموذجا. ط1.طوب باريس للنشر. الرباط. 2010.ص: 30.

والتاريخ والأنا العربية. وفي ما يلي عرض لمفهوم التراث عموما في علاقته بالمسرح العربي والجزائري على وجه خاص.

أولا- مفهوم التراث في علاقته بالمسرح العربي:

-1- مفهوم التراث الشعبي*

إن التراث الشعبي جملة، هو ما خلفته قرائح الأقدمين وصفوة الأسلاف من فكر وعلم وفن ونمط عيش وفنون حضارة، ويعتبر هذا المصطلح واحدا من المصطلحات الشاملة، التي تضم عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية، والتي بقيت متراكمة عبر الأزمنة والعصور وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان(1).

إنه كل ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والأخلاقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث و إغنائه(2).

وعليه فهو كل تراكمات الأزمنة الغابرة من تلك الترسبات الأسطورية والميثولوجية القديمة ، أفعالا كانت أو عادات أو تقاليد أو أعراف أو نظم أو

---

* - أما التحديد اللغوي للفظة "تراث" فهي من ورث يرث ميراثا وهو ما يخلفه الرجل لورثته بحساب ما ورد في لسان العرب أي هو التركة التي يبقيها السابق إلى اللاحق في تداولية متواصلة، وفي الآية الكريمة من سورة النمل ": وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ.." وفي آية أخرى من سورة الأحزاب:" وَأَوْرَثَكُمْ أَرْضَهُمْ وَدِيَارَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ وَأَرْضاً لَّمْ تَطَؤُوهَا.." وقال الله تعالى إخباراً عن زكريا ودعائه إياه: هب لي من لدنك ولياً يرثني ويرث من آل يعقوب أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي.

وتُرَاث أصلها وُرَاث فقلبت الواو تاءً كما في قولنا تَقوى وتُقاة من وقى، وكثيراً ما تبدل التاء من الواو في نحو تراث وتجاه وتخمة وتقى وتقاة.

ينظر: ابن منظور، لسان العرب المحيط يوسف خياط دار لسان العرب بيروت (مادة ورث).

(1) – فاروق خورشيد،الموروث الشعبي، ط 1، دار الشروق القاهرة،1992،ص: 12.

(2) – جبور عبد النور المعجم الأدبي دار الملايين ط1 مارس 1979 ص: 63.

سلوكيات أوتعابير، كما يشمل كل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء وموسيقى ومعتقدات شّعبية وقصص وحكايات وأمثال، تجري على ألسنة العامة من الناس، وعادات الزواج والمناسبات المختلفة وما تتضمنه من طرق موروثة في الأداء والأشكال ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات، وكل ما يتعلق بالإرث الذي يرثه مجتمع عن أسلافه من حقب خلت.

إنه لمن المعلوم أن التراث مرتبط بزمان محدد في جملته التراكمية؛ أي أنه كان حاضرا وواقعا في يوم من الأيام، وبمرور الأزمنة وتعاقبها يدخل هذا الواقع في حلقة الماضي، ويظل يقاوم كل محاولات الطمس حتى يصل إلينا بصورة محددة واضحة في المطبوع من هذا الأدب، والمحفوظ الثابت في ذاكرة الحفظة[1].

وبهذا، فهو يشكل جزءا كبيرا من المعرفة التي جمعها البشر، كونه يشمل جميع ما أبدعه الإنسان لنفسه ولمجتمعه وتراكم عبر العصور وتوزع عبر البيئات، وبلغ من التشابك درجة لا يمكن فصل أحد أجزائها عن كله، باعتباره جوهرا واحدا لمنظومة فكرية ترسبت في الذهن، وأصبحت شعورا جمعيا يوجه عقلية بمفردها عن عقليات تختلف عنها .

على أن هناك فرقا هاما بين الموروث الشعبي والتراث الشعبي، فالتراث يتميز بالثبات النسبي و أنه العام و الكلي في حين أن الموروث كل متحول ومتغير[2]، وهو مفهوم أشمل من التراث بل يحتويه، مادام يضم كل ما أنجزه الأسلاف وكل ما فكروا فيه[3]، فمنه ما اضمحل وتلاشى مع مرور الوقت كتلك الطقوس التعبدية عند قدامى الفراعنة وسابقيهم، ومنه ما بقي إلى يومنا هذا يصنع الواقع ضاما الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معا وهو التراث.

---

(1) – ينظر: فاروق خورشيد. الموروث الشعبي.ص: 13 .

(2) – محمد راتب الحلاق. نحن والأخر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1997. ص:46 .

(3) – المرجع نفسه. ص: 46.

وكغيره من الأرصدة الحضارية العالمية فان للتراث العربي نصيبه من الزخم والتنوع والثراء من أنماط سلوكية وطقسية إلى فولكلور*، وميثولوجيا**، وأدب شعبي أبدعه الضمير الجمعي عبر مسيرته الحافلة بالحوادث والأحداث على مر الحقب، سواء ما قبل الإسلام أو ما بعده ولهذا فقد اختص التراث العربي عموما، بتقارب جد متجانس مع الصبغة الدينية الإسلامية التي أعطته وجودا ومعنى متفردا إلى أبعد الحدود، فيربط بين الأجيال المختلفة ويوحد اهتماماتها، فيزيل حواجز الزمن ويشكل كيانا قوميا وثقافيا .

يتصل التراث الشعبي بجميع مناحي الحياة، ويمتد رابطا لماضي الشعوب بحاضرها، كي تستشرف مستقبلا ترى فيه أفقها المنشود، يقول عبد الكريم برشيد : " إنه جدلية الماضي والحاضر إنه مفهوم حضاري فلسفي، وما يهمنا منه إذن هو هذا الصراع الدرامي الذي نكشف عنه، وهو صراع مع الذات التي تحمل نقيضها بداخلها صراع بين قوى الجذب والدفع، بين الإقدام والإحجام، بين الإيجاب والسلب، إن الماضي لا يمضي والحاضر لم يحضر بعد – إلا شكليا- الشيء الذي يعمق خوفنا وقلقنا على المستقبل أكثر هذه العلاقة الجدلية سواء مع الذات أو التراث أو الواقع اليومي ..."(1).

وما دام للذات امتدادها الطبيعي بين السابق واللاحق، فهنا تتجلى قيمة التراث في رسم معالم هاتين الحلقتين بوضوح، فلحظة الحاضر ما هي إلا امتزاج تفاعلي بين

* – فولكلور :مصطلح علمي منشق من اللغة الانجليزية ادخله العلامة "وليام توماس" لأول مرة على المصطلحات العلمية عام 1846.

** – ميثولوجيا علم الأساطير.

(1) – عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ط1، ليبيا 1990، ص 145

قراءة للماضي وإسقاطه على الواقع، لإنارة المستقبل الصحيح المتحرر فهذا سابق يرفض التجديد والتبدل وهذا جديد يأبى ارتكازا على أي قديم، فينشأ الصراع الحتمي الذي لا مرد لنشوئه ليولد الإبداع والاختراع ويأخذ التطور دربه الصحيح باحثا عن مرونة ويسر بين المتناقضات .

يمثل التراث الشعبي ركنا من أهم أركان الهوية التي تعرف بها المجتمعات، حيث يعطي لكل واحد منها صبغته الخاصة به، من نمط معيشي اجتماعي إلى ثقافي فني وصولا إلى اعتقادي ديني، ولهذا نجده ينقسم إلى وجهين رئيسيين متقابلين أحدهما مادي مرتبط بجوانب الحياة، وثانيهما روحي مرتبط بالمعتقدات والأساليب الفكرية.

- الوجه المادي: ويشمل عديد الجوانب الحياتية التي تركها الإنسان القديم وراءه، والتي تعبر عن فلسفة عصره ومقتضيات عيشه بكل أبعاده وتجلياته، ويتضمن فن العمارة والمخطوطات المتبقية، التي خلفها الأسلاف،من مفكرين وأدباء وغير ذلك[1]، سواء ما كان منها إراديا يهدف إلى أرشفة تاريخية أو غير إرادي ألزمته الحتميات الاجتماعيات والطبيعية آنذاك، فما أهرام الفراعنة أو حدائق بابل إلا أهرام للفراعنة وحدائقا لبابل العراقية القديمة وارتباطها بالواقع اليومي للإنسان الحديث، لا يعدوا أن يكون مجرد ذكرى طيبة يجتهد الفكر في رسم معالمها المجهولة أصلا.

- الوجه الروحي: ترسم تقاسيمه منظومة القيم والعادات والتقاليد والأعراف، إلى جانب التواتر الشفهي للثقافة المنقولة عبر الأجيال، من أمثال وحكم وأقوال مأثورة وقصص وأساطير وحكايات شعبية وخرافية وأغاني تتميز بها بقعة جغرافية ما، ويعيش عليها مجتمع بشري معين في فترة زمنية مقررة[2]، ويمثل هذا الوجه الناصية الحقة للأمم والمجتمعات في مسيرتها للمحافظة على أصالتها وانتمائها الحضاري، إنه

---

[1] - محمد قجة. الحداثة والتراث. مجلة الموقف الأدبي.- ا ك ع - سوريا .ع 14 . ص: 50

[2] - المرجع نفسه. ص: 50.

الحمض النووي الذي تنسب به الإفرازات إلى مرجعياتها، وتتفرق به الأجناس إنسانيا عن بعضها عبر امتدادها الزمني اللامنتهي.

-2- خصائصه:

على أن للتراث الشعبي خصائص متنوعة تميزه عن باقي الأضرب الإنسانية الأخرى سواء تعلق الأمر بالأشكال التعبيرية الرائجة أو بالأنماط الأدبية الأكاديمية السائدة ونخص بالذكر – لا على سبيل الحصر – :

– التراث الشعبي مجهول المؤلف، وما الإبداعات الفردية والجماعية على اختلافها وتنوعها إلا مساهمة واحدة موحدة للأجيال الإنسانية عبر تراسل الأزمنة والعصور، دون نسبها إلى فرد بعينه، ذلك أن قصص " ألف ليلة وليلة " وقصص الجان والأميرة والأقزام السبعة, وعلي بابا والأربعين لصا وغيرها، لم تنسب قط إلى مؤلف بعينه، وهذا ما جعلها تنضم إلى المنظومة التراثية الشعبية[1]، وفي السياق ذاته فان القاعدة العامة ترى أن كل ما هو معلوم مؤلفه لا يدخل ضمن التراث الشعبي[2].

– لا يعبر التراث الشعبي عن وجدان الأفراد وتطلعاتهم الخاصة – وربما مآسيهم وأفراحهم وأتراحهم – وإنما يعير عن وجدان الجماعة، إذ يعتبر بكل ما يحمل من أشكال ومضامين بمثابة الكاشف الوجداني الجماعي للشعوب المتنوعة الثقافات، بمختلف أجناسها، كونه يمثل ذاكرتها الجماعية التي يختزلها في ذهنه، ويمارسها عن طريق سلوكه، وتحمله الأجيال الإنسانية في تعاقبها وترابطها[3].

– إنه لمن العسير جدا أن ينتقل الموروث الشعبي الشفهي عبر الأجيال والأزمنة دون تغيير وتحول – عميقا كان أم سطحيا – في سياقاته ودلالاته سواء كان على صعيد المفردة اللغوية أو الظاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات المرددة في الأغاني

(1) – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1980 ص 106.

(2) – بلحيا الطاهر،التراث الشعبي في الرواية الجزائرية،منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر 2000 ، ص 12.

(3) – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط3، 1991. ص:4.

الشعبية، أو في القصص الشعبي أو السير الشعبية التي يرويها " المداح " أو " القوال " في الحلقة[1]، فالأمم كثيرا ما تتفاعل فيما بينها فيؤثر بعضها في بعض في جميع مناحي الحياة، فاستفادة التراث الشعبي من باقي الثقافات العالمية مقرون بأصالة الأفراد والمجتمعات المتأثرة، وأصالة قوميتهم، كي يتمكنوا من إصباغ النماذج الثقافية الواردة إليهم بأسلوبهم السلوكي الخاص، الذي يتميزون به دون الولوج إلى شبهات التقليد الأعمى، الذي يحجب الخصوصية الثقافية في تجليها السلوكي لؤلئك الأفراد[2].

ومن ثم تجد الإضافات طريقها عبر الحقب الزمنية فتترك كل حقبة ميزها وطابعها وصبغتها، فتطفوا معاناة الأفراد ومآسيهم في صراعهم الطبيعي والأزلي الذي لا مفر من خوضه، وتعتلي منابر السير والملاحم الأساطير والحكايات والطقوس، انه الصراع الحاد الذي كانت الطبقات الشعبية تحياه بين الواقع والخيال أو بين الحقيقة والحلم[3].

فيغدو التراث الشعبي منبعا خصبا يمد الكتاب والأدباء بخامات الإبداع الأدبي ومواضيع أولية لها من الحيوية والبعد الإنساني ما يضمن أدائها لهذه المهام المتعددة، التي ينتصر فيها دائما الخير على الشر[4] فيصل إلى حاضر امة من الأمم أنموذج من نماذج التراث الشعبي صنعته التغيرات والتطورات وقد كان لحاضر تلك الأمة يد في صناعته بالشكل الذي هو عليه لحظة اجترارہ واستهلاكه وتركه لتتلقفه تطلعات امة ستلحق بتلك التي ستركن إلى أرشيف التاريخ، إن الموروث الشعبي القولي الذي وصلنا ليس هو الأساطير والملاحم العربية القديمة، أو الأساطير البابلية أو الفرعونية، وإنما هو

---

(1) - بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص 12

(2) - محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. ص 106.

(3) - بلحيا الطاهر. التراث الشعبي في الرواية الجزائرية. ص 12 .

(4) - المرجع نفسه. ص 13.

الأساطير و الملاحم الشعبية التي صاغتها إبداعات جديدة، لتتلاءم مع الروح العربية الإسلامية وطورتها لتتماشى مع تطور العصر[1].

إن لاسترسال الزمن وتوالي أجياله عبر التاريخ الطويل للأمم والجماعات البشرية، يد طولا في إثراء المضامين التراثية دون المساس بمحتوياتها الجوهرية، حيث تستخدم مواد التراث الشعبي والحياة الشعبية في إعادة بناء الفترات التاريخية الغابرة للأمم والشعوب والتي لا يوجد لها إلا شواهد ضئيلة متفرقة وتستخدم أيضا لإبراز الهوية الوطنية والقومية والكشف عن ملامحها وهذا ما يعطي التراث الشعبي ميزتي المرونة وقابلية التطور[2].

فالمأثورات التراثية بشكلها ومضمونها أصيلة ومتجذرة إلا أن فروعها تتطور وتتوسع مع مرور الزمن، وبنسب مختلفة وذلك بفعل التراكم الثقافي والحضاري وتبادل التأثر والتأثير مع الثقافات والحضارات الأخرى وعناصر التغيير والحراك في الظروف الذاتية والاجتماعية لكل مجتمع.

-3- الفولكلور:

وغير بعيد عن التراث الشعبي نجد الفولكلور والذي يمثل بكل ما يحمل من أنماط حياة وأنواع إبداعية وسلوكية أهم عناصر التراث الشعبي وذلك لما يحويه من إبداعات ذات طابع جماعي.انه الجانب الروحي من التراث الشعبي حيث انه يشمل كافة وسائل التعبير الشعبية ومن ضمنها الحركات والإشارات وكل ما يستخدمه الشعب للتعبير عن نفسه... وعن أفراحه وأتراحه[3]، وقد ارتبط هذا المصطلح

---

[1] - فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ص 35.

[2] - حسين جمعة، الذاكرة الشفهية بين العرب والصهاينة،مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا. ع 423 تموز،2006،ص،75.

[3] - حسين علي مخلف، توظيف التراث الشعبي في المسرح، الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2000. ص 149.

بواضعه **ويليم جون تومز** W. J. THOMS، وكذا بجمعية الفولكلور الانجليزية التي أكدت هذا الاصطلاح بعد تأسيسها في لندن عام 1877.

وقد وضع **تومز** هذا المصطلح ليشمل دراسة العادات والتقاليد والمعتقدات والآثار الشعبية ، وكان من أهم أهداف هذه الجمعية جمع ونشر المأثورات الشعبية والأغاني الأسطورية والأمثال الشعبية أو الحكم المحلية والمعتقدات الخرافية أو الخزعبلات والعادات القديمة وغيرها، ومن هنا أطلقت لفظة فولكلور على كل ما تشمله ثقافة الشعب[1]، انه منظومة ثرية ومنوعة تعتمد احتواء وسائل التعبير الشعبية، بشتى أنواعها، لدى أية مجموعة إنسانية كانت، كما أن هذه الوسائل تتوزع بين ما هو عقائدي بحت وبين ما هو من ثقافي ترفيهي، ليدل على ما يتصل بالمجتمع في عاداته وتقاليده وطقوسه مثل الزواج والوفاة والختان والحصاد[2].

وقد أقر مجمع اللغة العربية في مقابل الفولكلور مصطلح – المأثورات الشعبية – والمأثور لغة هو المنقول قرنا عن قرن، كما ذهب البعض إلى اعتبار مصطلح فولكلور مقابلا للتراث الشعبي كمصطلح في اللغة العربية ومهما اختلفت المصطلحات إلا إن المدلولات ليست جامدة بل هي فكر متطور خاضع للحركة المستمرة تبعا لكل عصر، فالمأثورات الشعبية يحكمها قانونان أساسيان ، قانون الاستمرار وقانون نشوء البدائل، فالأول يعني أن الإبداع الشعبي يظل يودع مأثوره الدارج خلاصة تجاربه، ويظل يذيعه ويتناقله ويردده وأما قانون نشوء البدائل فيعني أن استمرارية الإبداع الشعبي تماثل استمراريته[3].

وقد تأخر اهتمام العرب عموما بالفولكلور إلى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية وهذا لأسباب متعددة أهمها الخوف الكبير من اكتساح العامية للغة العربية خاصة وان

---

(1) – فوزي العنتيل. الفلكلور ما هو؟ مكتبة الأدب الشعبي. دار المعارف. مصر. 1965. ص: 16-17.

(2) – بلحيا الطاهر. التراث الشعبي في الرواية الجزائرية. ص 10.

(3) – ينظر: قاموس مصطلحات الأنثروبولوجيا والفولكلور. ص: 95.

المجتمعات العربية حينئذ لا زالت تئن تحت قيود الاستعمار و لم تخرج بعد من الهيمنة الثقافية للغات المحتلين، وكذا تكالبات مستشرقيهم الشرسة، والتي طالت كل نظم الحياة العربية آنذاك، فكان حرصهم على لغة القرآن الشغل الشاغل خوفا عليه من اللهجات العامية التي تأثرت تأثرا كبيرا بلغة المحتلين، وكان من الممكن أن تمس قداسته اللغوية في ظل تلك الظروف العصيبة جدا فعزفوا عنه عزوفا كاملا.

غير أن خوفهم على التراث والمأثور الشعبي خاصة من التلف والضمور والاندثار أو التغير والتحريف بفعل التفاعلات الثقافية الجديدة والمفتعلة استعماريا، وفقد واحد من أهم المنابع الحضارية والتاريخية لدراسة عادات الشعب وحياته وتقاليده، جعلهم يعيدون النظر في موقفهم، وعندما رجح الخوف الثاني على الأول بدأ الناس يقدمون على تدوين المأثور الشعبي[(1)].

هذا إذن عن ماهية التراث الشعبي، لكن المشكلة ليست في طبيعة هذا التراث، أو في خصوصيته، وإنما الأمر في كيفية التعامل معه باعتباره ذاكرة الأمة وميراثها الفكري والمعرفي، وكيفية توظيفه في النصوص الجديدة، وفي هذا السياق يشير الباحث **حسن حنفي** إلى أن القضية ليست "هي (تجديد التراث) أو (التراث والتجديد) لأن البداهة هي (التراث)، وليس (التجديد) من أجل المحافظة على الاستمرار في الثقافة الوطنية، وتأصيل الحاضر، ودفعه نحو التقدم، والمشاركة في قضايا التغيير الاجتماعي بل التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقا لحاجات العصر، فالقديم يسبق الجديد، والأصالة أساس المعاصرة، والوسيلة تؤدي إلى الغاية، التراث هو الوسيلة، والتجديد هو الغاية، وهي المساهمة في تطوير الواقع وحل مشكلاته"[(2)].

---

(1) – البرغوثي عبد اللطيف، ملامح الأغنية الشعبية الفلسطينية، محاضرة ألقيت في مركز تدريب المعلمين في رام الله 1993.

(2) – المرجع نفسه. ص: 31- 32.

أكتفي بالإشارة هنا إلى أن كتاب المسرح الحداثيين، قد استفادوا من ممارستهم وتنظيمهم للفن المسرحي من الخبرات المعرفية السابقة والتي تمثل الذاكرة الجمعية لشعب من الشعوب، بدء بالأسطورة وصولا إلى الحكاية الشعبية البسيطة، ليبلغوا بالنص المسرحي درجة متقدمة من العمق والتعقيد والشمولية، سمحت لهم باستقطاب الواقع وتصويره بمجاوزة العلاقة المرئية أو المحسوسة بينه وبين الوعي الجمعي.

نحن إذن، أمام هاجس كبير، وهو هاجس التأسيس، أمام الكتابة التي تتعدد من أجل أن تلتقي عند شيء واحد وهو أن يشبه هذا المسرح واقعه وإنسانه وتاريخه[1]؛ فالقضية إذن قضية تأسيس والمسألة مسألة بداية صحيحة تتعلق بالهوية العربية لا الخصوصة الغربية، تتعلق بالمرجعية والنسق العربيين، فكيف للمسرح العربي أن يكون عربيا إلا إذا انطلق من خصوصية عربية؟

وفي نفس السياق يناقش الباحث المغربي **عبد الرحمن بن زيدان** مسألة النص ويقول: "فبالنسبة لقضية النص يمكن أن نشير إلى حقيقة أساسية في المسرح العربي وهي غياب النص المؤسس، أي غياب لا وعي مسرحي في الكتابة، الشيء الذي يجعل الكتابة لدينا تكون استنساخا لنص غائب، هو النص الغربي بالضرورة، وذلك عوض أن تكون إضافة حقيقية وإبداعا جديدا، هذا النص المؤسس، كيف السبيل إلى تحقيقه وإيجاده"[2]؛ من ثم فالمشكلة الأولى – من وجهة نظري- هي مشكلة وجود نص مؤسس، ذلك النص الأول الذي يعطي للنص الثاني شرعيته وجماليته، فهل يحل التراث الشعبي – العربي طبعا- مشكلة النص المؤسس ليحقق لنا خلاصا من سيطرة المركزية الغربية بكل معطياتها[*].

---

[1] – عبد الرحمن بن زيدان. أسئلة المسرح العربي. ط1. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب. ص ص:30- 31.

[2] – المرجع نفسه. ص: 33.

[*] – تشير جوليا كريستيفا إلى قضية النص المؤسس، هذا النص الغائب الحاضر في كل النصوص التي تكتب بعده، إذ أن كل كتابة هي كتابة على الكتابة بالضرورة، وكل قراءة هي كتابة ثانية.

ومن ثم يكون "التجريب هو بداية الطريق... طريق البحث عن صيغة عربية في المسرح شيء ضروري أن يبدأ التجريب مقلدا، مرددا للمفاهيم والأعمال المسرحية في الغرب"*[(1)].

ولكن وقبل أن أتطرق إلى مسألة توظيف التراث في المسرح الجزائري، وأنظر في بعض الخصائص الجوهرية للنص المسرحي عند **علولة**، رأيت أنه من الضروري أن أتطرق إلى مسألة أخرى لا تقل أهمية عن المسألة الأولى، ويتعلق الأمر بالجدل القائم بين الباحثين والدارسين حول هوية المسرح العربي، هل هي كائنة أم لا؟

هل هناك ما يمكن أن نسميه مسرحا عربيا قائما بذاته؟ يطمح إلى توظيف التراث ويجعله رمزا جماليا يكسبه بعدا رؤيويا جديدا؟ "كيف نبني مسرحا عربيا؟ وما علاقته بالتراث... وبالذاكرة؟

وللإجابة على هذه التساؤلات، نجد أنفسنا أمام تيارين اثنين متعارضين؛ يذهب أولهما إلى القول بوجود أشكال تعبيرية لها علاقة بالمسرح، ويؤكد على أن الحضارة العربية عرفت الفن المسرحي خلال تاريخها الطويل، في حين يذهب التيار الآخر إلى إنكار معرفة الحضارة العربية لفن المسرحية، ويذهب هؤلاء إلى أن الفن حديث في الثقافة العربية، تم اكتشافه من خلال احتكاك الشرق بالغرب في البدايات الأولى للحركة الاستعمارية الغربية في الشرق العربي، يقول **كين وتنغام**: "لم يكن هناك أي وجود للمسرح في العالم العربي قبل القرن التاسع عشر، بل أدخل كنتيجة للاتصال المتزايد بين الشرق الأوسط والغرب، وجاء كذلك نتيجة البحث عن التكنولوجيا الأوروبية الحديثة"[(2)].

---

* – في بداية الستينيات كانت الانطلاقة بمسرحية (في انتظار غودو) لصمويل بيكيت، وكل من اطلع على المسرحية أو شاهدها يخرج بهذه الفكرة التي اتسمت بها في (انتظار مبروك) هذه التجربة التي انطلق بها **الصديقي** انطلاقة جديدة بالنسبة للجمهور المغربي حوالي 1961.

(1) – عبد الكريم برشيد. حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. ص: 90.

(2) – محمد هاشم صوصي علوي. المسرح العربي والتراث. ص: 38.

ذلك أن إشكال الظاهرة المسرحية في العالم العربي ما يزال إلى يومنا الحالي موضوع دراسة وتقصي، لاسيما وأنه قد أخذ حيزا كبيرا من اهتمام النقاد والدارسين العرب والغربيين على الحد السواء، بغية تحديد طبيعة التعاطي العربي مع هذه الظاهرة التعبيرية ورصد إمكانية ممارستهم للنشاط المسرحي كظاهرة اجتماعية من عدمها.

وبين هذا وذاك يقف الفريقين على طرفي نقيض، بين النفي ومحاولة الإثبات، في جدال يحمل أسباب مقنعة وأخرى واهية، قد تكون تبريرا لعجز لطالما عانى منه العقل العربي في النهوض بمسرح يحمل خصوصية عربية، ذلك أن " إثارة التساؤل حول وجود مسرح عربي يصبو إلى توظيف التراث يكتسب مشروعيته الفعالة لما سيتضمنه لنا من فهم واضح لتحديد مفهوم التراث الموظف في المسرح كخطوة أولى، والغاية من توظيفه كخطوة ثانية وكيفية توظيفه كمرحلة أساسية نطمح إلى ملامستها"[1].

تشكل هذه التساؤلات، المدخل الأساس نحو تحديد هوية المسرح العربي فهو موجود في التراث إنه الإبداع في تراكماته ومفاهيمه حسب رأي الباحث **عبد الكريم برشيد**[2].

وقد انقسمت المواقف في تعارض بائن، بين الجزم تارة من أن العرب لم يعرفوا المسرح إلا في مطلع القرن التاسع عشر، والتأكيد تارة أخرى على أن العرب مارست النشاط المسرحي شأنها شان بقية شعوب العالم، خصوصا وأنه من أشكال التعبير التي اقترن وجودها بوجود الإنسان، كما تأخذ بعض الفرق الأخرى مواقف بينية، تختلف وجهات نظرها باختلاف مستويات تطلعها على ما تنطوي عليه الثقافة العربية من تركيبات شديدة التعقيد.

---

(1) - محمد هاشم صوصي علوي. المسرح العربي والتراث. ص: 37.

(2)- عبد الكريم برشيد. حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. ص: 118.

وجدير بالذكر أن الاتجاهين الذين تركا التأثير الأكبر في رصد تاريخ المسرح عند العرب، هما الاتجاه الذي ينفي نفيا شاملا إمكانية معرفة العرب للمسرح، وينطلق من الأنموذج المسرحي الغربي المكتمل، ورأي يصر على أن العرب عرفت المسرح منذ القدم في أشكال متنوعة ومتباينة لا تنطبق مع الأنموذج الغربي لكنها لا تختلف عنه في الجوهر.

وفي ما يلي عرض لكلا الفريقين، وعرض للأسس والمبررات التي يعطيها كل فريق بحسب قناعته حول كينونة المسرح العربي من عدمها.

ثانيا: المسرح العربي بين النفي ومحاولة التبرير

-1- أنصار النفي الشامل:

يعتمد أنصار هذا الاتجاه فيما ذهبوا إليه أساسا، إلى العودة بالمسرح إلى تركيبته المعتادة التي ميزته في آخر مرحلة من مراحل تطوره؛ ويعني ذلك وجود مبنى مكتمل له خشبة وصالة للمتفرجين وستار وكذا ريبيرتوار خاص، ويتزعم هذا الاتجاه خاصة المستشرق السوفييتي الشهير **زافادوفسكي** والذي يرى بأن الأدب العربي التقليدي لا يعرف المسرحية[(1)].

كما ذهب أستاذ جامعة هارفورد **هاملتون الكسندر جيب** و الذي خص في كتابه الأدب العربي الذي أصدره عام 1960 جزء هاما تناول فيه الحديث عن المسرح عند العرب، مستنتجا أن مسرح خيال الظل ضل في مرحلته الجنينية، وأن الدراما العربية ولدت ميتة[(2)].

وموازاة مع تلك الدراسات الغربية التي عنيت بالمسرح عند العرب، أخذ بعض النقاد العرب طريقهم إلى محاولة نفض الغبار عن ثنايا هذا الإشكال وإيجاد تقويمات موضوعية تفيد في تشكل موقف حاسم، يقدم تفسيرات شافية تنهي ذلك الجدل العويص الذي ولدته مؤثرات خارجية بالأساس، امتدت شيئا فشيئا إلى أن ركزت كواحدة من أهم وسائل الصراع الداخلي الذي يستخدم لأغراض تتعدى مصالح العرب أنفسهم إلى مصالح استعمارية صرفة.

وقد ذهب جملة من أولئك الدارسين والنقاد العرب إلى ما ذهب إليه سابقوهم من الغرب خاصة ممن وقفوا موقف النفي الشامل، فـ **عباس محمود العقاد** يرى في كتابه (أثر العرب في الحضارة الأوروبية) أن طبيعة البيئة العربية وقسوتها قد منعت

---

(1)- الكسندروفنا توتوتسيفا. ألف عام وعام عن المسرح العربي. ط2. تر/ توفيق المؤذن. دار الفارابي.1990. ص :06.

(2)- المرجع نفسه. ص 8.

قيام الأدوار الاجتماعية في حياة العربي، ذاهبا إلي أن التمثيل فن يرتبط بالحياة الاجتماعية برباط وثيق، وبما أن بيئة العربي لم تتعدد فيها أدوار الحياة الاجتماعية(...) لم يعقل أن ينشأ فيها فن التمثيل[1].

ويؤكد **زكي نجيب محمود** هذا الموقف، ويرى أن العرب لم يعرفوا الأدب المسرحي بل والقصصي لعدم التفاهم إلى تمـــييز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض[2]، ويقول: " الرأي عندي هو أن الأدب المسرحي – والقصصي أيضا – يستحيل قيامه بغير التفات إلى تمييز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض، لو نشأ الكاتب في جو ثقافي لا يعترف للأفراد بوجود، ويطمسهم جميعا في كتلة واحدة من الضباب الأدكن، فلا سبيل إلى تصويره هؤلاء الأفراد يصطرعون في مأساة"[3].

ويضيف "والشرق كله – في رأيي – قد طمس الفرد طمسا و لم يترك له مجالا يتنفس فيه، الأفراد في الثقافة الهندية كلها (مايا) – أي وهم لا وجود لها، والموجود الحق هو الكون كلا واحدا لا تفرد فيه ولا تكثر وقل مثل هذا في الصين وفي كل بلاد الشرق بصفة عامة، الحضارات الشرقية كلها تغفل شأن الفرد وتجعله جزءا من شيء أعم منه فهو عند العرب جزء من القبيلة، فلا وزن له بجانبها، ولا قيمة له بالقياس إليها، ولا كذلك اليونان فالفرد عندهم هو محور التفكير حتى الآلهة عندهم، أفراد لهم مميزاتهم وشخصياتهم"[4].

---

[1] – أحمد أمين. فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، 1960 ص 12.

[2] – محمد كمال الدين، العرب والمسرح، دار الهلال، جدة. 1975 ص 29.

[3] – زكي نجيب محمود. العرب والأدب المسرحي. دار الشروق. القاهرة. 1988 . ص 105 106.

[4] – المرجع نفسه. الصفحة: نفسها.

معتبرا في ذلك أن الشخصية الفردية في الأصول الأولى للمسرح العالمي؛ هي النواة الأولى التي شكلت خصوصيته، سواء تعلق الأمر بالإبداع الإغريقي في أوديب أو انتقون أو بنلوب وغيرها، أو بالإبداع الانجليزي والفرنسي في هملت أو عطيل أو مكبث أو هوراس وغيرها، وكلها شخصيات فردية كانت تصنع التطلع والأمل الرمزي للحقب التي كانت تولد فيها لتعبر عن مضامينها.

ويرى **توفيق الحكيم** في مقدمة مسرحية الملك أوديب بأن الأسباب التي حالت دون معرفة العرب للمسرح تعود إلى أمرين رئيسيين هما :

- أن العرب كانوا بدوا رحلا لا يستقرون في مكان وموطنهم متنقل على ظهور القوافل خصوصا وأن المسرح يتطلب الاستقرار[1]، ذلك أن "حياة الترحال التي كانت تعيشها شعوب المنطقة، في حين يتطلّب المسرح متفرّجاً مستقراً، ولم يعرف العرب الاستقرار في مدن في الجاهلية، وشخصية العربي ذائبة في القبلية، والمسرح يشترط الاستقرار أولاً والشخصية المتميّزة ثانياً، وهذا السبب اجتماعي"[2].

- ثم إن استقرار العرب في بغداد ودمشق وغيرها من المدن العربية الكبرى واتصالهم عن طريق حركات الترجمة بالثقافات الإغريقية والهندية لم يفرز نتاجا فنيا يحمل في ثناياه ما يسمى بالمسرح، وهذا راجع إلى تمسكهم بفترة قومية تمجد ماضيهم الأدبي والفكري فكان الشعر الجاهلي هو المثل الأعلى الذي يقتدون به حتى بعد مجيء الخلافتين الأموية والعباسية والازدهار الذي لاقته إبانهما[3].

وهذا ما دفع **بتوفيق الحكيم**، وكثيرا من الأدباء العرب إلى اعتبار أن المسرح فن دخيل على الثقافة العربية يختلف اختلافا جوهريا عن بقية الطباع الأدبية التي فطر عليها العقل والذوق العربيين، وان الشعر الفصيح الموزون و المقفى قد مثل الحصانة

---

(1) – محمد كمال الدين. العرب والمسرح. ص: 31.

(2) – خليل موسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث. (تأريخ. تنظير. تحليل). منشورات إتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1997ص: 06.

(3) – المرجع نفسه. ص: 32.

والمناعة الحضارية التي حمت المجتمعات العربية من التأثيرات الأوربية على اختلاف أوجهها وأنساقها، إضافة إلى ذلك فان المسرح بالشكل الغربي لم يجد طريقه إلى الإقناع العربي نظرا لتلك العصبية القبلية الزائدة التي حفلت بها النظم الاجتماعية العربية في وقت من الأوقات.

والى جانب هذه الأسماء تبقى أسماء لا تعد ولا تحصى عربية منها وغربية شهيرة تؤكد أن العرب لم يعرقوا المسرح أبدا وان ما يسمى بالمسرح العربي اليوم ما هو إلا تقليد أعمى لمحصلة عملية التصفية الثقافية والتاريخية للتراث الإغريقي وما والاه، والذي تم في عصر النهضة الأوربية إلى مطلع القرن التاسع عشر.

وسنحاول في هذا الإطار عرض هذا الاتجاه في مستويين رئيسيين يمثلان مضمونه بشكل أكثر وضوحا وعمقا، ويتلخص ذلك في علاقة كل من الدين الإسلامي واللغة العربية – باعتبارهما عائقا- في منع الشعوب العربية من الاتصال بالثقافة المسرحية وكذا معرفة المسرح العالمي في مراحله المتقدمة الأولى.

-أ-: العائق الديني:

يمثل هذا الاتجاه أهم الاتجاهات الحديثة التي لاقت اهتمام الدارسين، وهذا لمضيها في محاولة لوضع نظرية جديدة تفسر خاصية تطور الفن المسرحي عند العرب، وتبنيها لمنطلقات وفرضيات مؤسسة على قواعد صلبة، تتمثل في دراسة تلك النصوص الصريحة والمذكورة في آيات القرآن الكريم، و الأحاديث النبوية الشريفة في سياقات متعددة مثل تلك المتعلقة بالتصوير بمختلف أشكاله.

مثل ذلك مـــا تكرر ذكره في آيـــات وأحـــاديث نبوية كثيرة، كقوله تعالى ﴿ وعلمتك الكتاب والحـــكمة والتوراة والإنجيل، و إذا يخلق من الطين كهيئة الطير بإذني فتنفخ فيها، فتكون طيرا بإذني ﴾.

و يقول الرسول الكريم -صلى الله عليه وسلم- في موضع آخر « لا تدخل الملائكة بيتا فيه صورة أو كلب»، و في حديث آخر يقول « أشد الناس عذابا يوم

القيامة الذين يضاهون بخلق الله»؛ والمغزى الضمني لهذه الأحكام – حسبما ذهب إليه أنصار هذا الاتجاه – يعتبر أن تقليد الخالق و محاكاته في خلقه من القيم الذميمة التي ينبغي تجنبها في مختلف أدوار الحياة، إذ أن الدين يمنع التصوير وبالتالي يمنع التمثيل، و أن الحياة الإسلامية تمنع التجسيم، بل فهم أنها تحرم هذه الملامح الفنية التي يقوم بها وجود المسرح[1].

وفي السياق نفسه يذهب الباحث **خليل موسى** إلى أن الاسلام يحرم "تصوير الوجوه البشرية (...)، خاصة أن المجتمع العربي يدين معظمه بالإسلام، ومع ذلك فإنّ المسرح والسينما والتلفاز وسائل تعتمد على التصوير، ولا نجد أصواتاً في المجتمع العربي تعارض هذه الوسائل وتحرّمها لاعتمادها على التصوير، والإقبال عليها شعبيّاً في كل بقاع الوطن العربي دليل على ذلك"[2].

ويشير **عز الدين إسماعيل** إلى أن المسرح اليوناني القديم قد ارتبط بالأسطورة إلى حد بعيد، وهذه نزعة وثنية بطابعها، لم يكن من الممكن أن يتقبلها الإسلام أو يقرها، وحيث أن الشاعر العربي القديم قد أحسن المأساة وهي لب الموضوع المسرحي، إلا انه وقف عند هذا الحد و لم يتجاوزه، ومن ثم غلبت على شعره الطبيعة الفنائية و لم ينفعل بها ليصل إلى مرحلة تفقه المأساة وصبها في قالب مسرحي[3].

و يعود هذا أساسا إلى أن التراث الإسلامي لا يعرف جنسا ولا وطنا إلا العقيدة، و لا صراعا مع الآلهة والأقدار، لأن الإنسان المسلم في سلام مستديم مع الله الواحد الأكبر ثم أن تفكيره يميل إلى التحديد، الأبيض أبيض، و الأسود أسود،

---

(1) – أحمد أمين. فجر الإسلام. ص: 12.

(2) – خليل موسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث. (تأريخ. تنظير. تحليل). 1997ص: 06.

(3) – محمد كمال الدين. العرب والمسرح. ص:29.

أما الضباب والرمادية والغمام ومترلة بين بين، فكلها أجواء لا يرتاح لها نفسيا[1].

و من هنا تتضح العلاقة التي ربطها أنصار هذا الاتجاه، و المتمثلة أساسا في اعتبار الدين الإسلامي عائقا حقيقيا أمام قيام علاقة كاملة بين عملية المحاكاة التي تعتبر المصدر الرئيسي لظاهرة الإبداع الفني، وبين وجود مسرح يلملم بين أحشائه صيغ أشكال التعبير الاجتماعية التي تختص بها البيئة العربية عن غيرها من البيئات.

غير أن هذا الموقف يعتبر أقل تعصبا من سابقه، و هذا لتعامل أصحابه مع مفهوم الظاهرة المسرحية بنطاق أوسع وحيز أشمل من ذاك الذي وجدناه عند أصحاب الرأي السابق، حيث أن الموقف الأول ينفي نفيا شاملا، وجود أي شكل من أشكال التعبير والتي يمكن آن تكون مسرحا بحال من الأحوال دون أي استناد علمي.

ومرجعية ذلك تتمثل في أن المستوى الذي نظروا من خلاله للمسرح عند العرب قديما وحين المنشأ، يختلف اختلافا كليا عن المعيار الاستكشافي الذي ووظفوه، والمتمثل في العودة بالمسرح إلى المقومات الاجتماعية و الفنية التي اكتسبها بعد مسيرة فاقت 23 قرنا.

غـــير أن أنصار الموقف الثاني، فيعودون إلى المنشأ الأصلي الأول لظهور المسرح عند اليونان، ويرون من أن المحاكاة والتقليد هما الأصل في ظهور جميع الفنون على اختلاف وسائلها و أنماطها و بما أن الإسلام يحترم التقليد والمحاكاة في مستوى من المستويات الدينية، فلا يمكن أن ينشا مسرح كالذي نشا عند شعوب خلت، لاعتماده بالأساس على هذه الترعة الإنسانية أو كما يرى المستشرق الألماني **هنري بيكر** في أن التراث اليوناني أدى إلى إيجاد الترعة الإنسانية في أوروبا مما أدى بدوره

---

[1] - المرجع السابق. ص: 31.

إلى عصر النهضة الأوروبية، بينما لم يؤد الإسـلام إلى نفس هذه الـنزعة وترتب عنه اختلاف في المضمون الفعلي في كل منهما.

وفي هذا السياق ناقش الباحث التونسي **محمد عزيزة** هذا الإشكال بإسهاب في كتابه الشهير (الإسلام و المسرح) محاولا تقديم موقف موضوعي يسعى فيه جاهدا إلى تبرير ما قد ذهب إليه؛ من أن الإسلام كان عائقا حقيقيا حال دون معرفة العرب وممارستهم للنشاط المسرحي، و قد أطلق على رأيه موقف (الصراعات الأربعة) والتي يعتقد فيها من أن الصراع الداخلي للمجتمع هو وحده القادر على إنشاء الفن المسرحي[1].

ويشير الباحث إلى " عدم ملائمة المجتمع العربي للصراعات الأربعة، (...) فهو يذهب إلى أن الصراع أساس المسرح، والصراع يحتاج إلى مجتمعات معقّدة، والمجتمع العربي ليس منها على رأيه"[2].

و يعدد **محمد عزيزة** الصراعات التي تظهر حاجة المجتمع الماسة إلى الفن المسرحي مقوليا إياها وفق أمثلة ملموسة لأعمال مسرحية يونانية شهيرة.

أول هذه الصراعات ما يصطلح عليه الصراع العمودي وهو ما "ينجم عن تمرّد الفرد ضد النظام العلوي (إرادة الآلهة)، (...)، وهو يلتقي في هذا الصراع مع الذين يذهبون إلى أن وثنية العرب في العصر الجاهلي كانت ساذجة لم ينجم عنها مسرح كما عند اليونان، أو الذين يذهبون إلى أن الإسلام دين التوحيد فرفض قبول أو تـرجمة المسرح لتعدّد الآلهة فيه"[3]؛ فالصراع العمودي هو تلك الحالة التي تجعل

---

(1) – ألكسندر توتوتسفيا. ألف عام وعام على المسرح العربي..ص 22.

(2) – خليل موسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث. (تأريخ. تنظير. تحليل). 1997. ص:06.

(3) – المرجع نفسه. ص:06.

الإنسان يتمرد على النظام الإلهي ويدخل في صراع محتدم معه دفاعا عن حريته وحرية الجماعة، وهذا ما نجده في مسرحية **برومثييه مغلولا**.

أما النوع الثاني فهو الصراع الأفقي وذلك ما "ينجم عن تمرد الإنسان ضد قوانين المجتمع"[1]؛ حيث يتجسد في الصراع الأفقي تمرد الفرد على القوانين المجتمعية وأنظمة أخـــلاقه وعاداته السائدة وخـــير مثال على ذلك **انتجـــــون** لـــ سوفوكليس.

في حين يتمثل الصراع الثالث أو ما يطلق عليه الصراع الديناميكي فيما "ينجم عن رفض الإنسان لاستسلامه للمصير المقرر سلفاً "[2]؛ بمعنى ما يظهر من خلاله رفض الاستسلام للمصـــير المحـــتوم والمرسوم مسبقا، ومـــثال ذلك **الفـــرس** لـــ اسخيلوس.

ويبقى النوع الأخير وهو الصراع الداخلي والذي " ينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين متصارعتين، بحيث يصبح الإنسان الواحد هو البطل والبطل المضاد، وهو الضحية والجلاّد معاً "[3]؛ وفي هذا النوع، يصبح الإنسان نفسه مصدرا لتعاسته و شقائه الشخصي، ومثال على ذلك **الملك أوديب** لـــ سوفوكليس.

واستنادا إلى هذا، فان **محمد عزيزة** ينفي نفيا قاطعا حدوث مثل هذه الصراعات عند المسلمين لاسيما و أن المسلم لا يضع حريته و ذاته في مواجهة الإرادة الإلهية من جهة و البنية الاجتماعية من جهة أخرى، كما لا يمكن للمسلم — حسب رأيه – أن يصل في شكوكه إلى درجة الانقسام في نفسه لأن إرادة المسلم تذوب في الإرادة الإلهية، وتحدد شرائع الإسلام كل أركان حياته إذ انه الحصن المنيع الذي لا مكان فيه للمتناقضات.

---

(1) – خليل موسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث. (تأريخ. تنظير. تحليل).06.

(2) – المرجع نفسه. ص: 07.

(3) – المرجع نفسه. ص : 07.

وهذا هو السبب الأساسي في عدم مقدرة العرب المسلمين تقديم مثيلات لأقرانهم اليونان أوديب وانتجون، و بما أن الصراع في البلدان العربية لم يظهر إلا بعد تعرضها للاحتلال الأجنبي في القرن التاسع عشر (19)، فقد تخلف ظهور هذا الفن قرونا طويلة حتى هذا التاريخ الذي يسمى بالمسرح العربـــي [1].

ويذهب المستشرق الألماني **قوستاف فون جرنيوم** إلى نفس ما ذهب إليه محمد عزيزة، حيث يرى أن الإسلام لم ينجح في خلق فن مسرحي رغم معرفته بالثقافة اليونانية و الهندية، وهذا لا يعود إلى سبب تاريخي بقدر ما يعود إلى مفهوم الإنسان في الإسلام، و هو مفهوم يمنع وقوع أي صراع درامي[2].

ومنه فإن أنصار هذا الموقف، يؤكدون على أن الدين الإسلامي كن بحق العائق الحقيقي الأول الذي خلف ظهور المسرح في المجتمعات العربية.

وعلى الرغم من اختلاف الموقفين في اعتماد سلالم معيارية مغايرة، كون الأول يمضي إلى مطابقة الأشكال المسرحية النهائية بقريناتها البدائية عند العرب، وعودة الثاني بالشكل المسرحي إلى منطلقاته الأولى، إلا أن كلا الموقفين يتبنيان النموذج الإغريقي مقياسا فريدا، تتم اعتمادا عليه جميع العمليات الإجرائية الحديثة.

و تبقى المسألة الجوهرية التي يمكن أن تولد تصورا جديدا، والتي كانت نتاجا للنظرة الأكثر موضوعية أنصار الموقف الثاني، والتي تعلن في صراحتها عن أن النفي الذي تبنته يتعلق تحديدا بالقالب المسرحي الأوروبي، حيث أن لب الموقف لا ينفي نفيا شاملا إمكانية وجود أشكال مسرحية شعبية تحمل بين طياتها فورمات مسرحية – جوازا أو للضرورة–، تختص و فقط بالطابع العربي الأصيل و الذي يتميز بخصائصه البيئية و الثقافية الفريدة التي تميزه عن باقي المجتمعات ذات الثقافات المغايرة.

---

[1] – خليل موسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث. (تأريخ. تنظير. تحليل). ص: 23.

[2] – المرجع نفسه. ص: 24.

-ب- العائق اللغوي:

كادت اللغة لو لم يتطور المسرح إلى ما هو عليه اليوم عند الغرب، أن تأخذ المكانة الرائدة، التي يبنى على متنها العمل المسرحي برمته، فالمسرح الإغريقي في أصله الأول، و في عصره الذهبي اعتمد اعتمادا كاملا على النص الأدبي تلاه في ذلك المسرح عند الرومان مقتفيا آثاره، و الشـــأن نفسه استمر عند الكلاسيكيين، و عصر النهضة و هكذا، حيث بلغت القيمة الفنية للنص الأدبـــي أقصاها، لـــاسيما وأن المفاهيم التركيبية للعملية المسرحية لم تتجل معالمها إلا لاحقا.

ومع ظهور الإخراج بدأت نماذج مسرحية جديدة بأشكال تخالف سابقتها اختلافا كبيرا، لاستقلال العملية الإخراجية بذاتها و انفصالها كوحدة مستقلة تتوسط النشاط الإبداعي من تأليف و تمثيل، و تلقي من طرف جمهور المشاهدين.

ولقد بدأ الإخراج المسرحي يأخذ طريقه باحثا عن كيفيات جديدة للتعامل مع النصوص المسرحية المبدعة، سواء حديثة كانت مقارنة بزمان كتابتها أو كلاسيكية قديمة أخذت من التراث المسرحي القديم، مقوليا إياها وفق صيغ فنية تتفق اتفاقا و لو نسبيا مع حتمية التطور التاريخي للمسار المسرحي.

و في غضون هذه السياقات الجديدة للتوجهات المسرحية فقد أخذت مسالة اللغة حيزا هاما من اهتمام الدارسين و النقاد، خاصة في محورية إمكانية إيجاد سبل جديدة كفيلة بتحقيق توازن دائم بين التطورات الضمنية و الشكلية للعملية المسرحية من جهة، و الوسائل اللغوية الملائمة لها من جهة ثانية، مما أنتج إفرازات عديدة أهمها؛ الخصوصية الشكلية و المحتواتية للغة الدرامية المسرحية عن اللغة النثرية و الشعرية وحتى القصصية إن جاز ذلك.

حيث تختلف هذه اللغة اختلافا كبيرا عن غيرها بخصائصها الفنية والأدبية، لأنها وحدها الكفيلة بإنتاج نصوص مسرحية يمكن بأي حال من الأحوال بث الحياة فيما خفي تحت كلماتها وألفاظها، أما عدا تلك اللغة فهو بستان جامد على

حد قول **جاك بيرك**[1] غير قادرة على خلق عمل مسرحي قابل للأداء و التمثيل، ومن هذه الزاوية تحديدا تشكلت مواقف إحدى أهم الجبهات الفاعلة في مناقشة الظاهرة المسرحية عند العرب و دراسة المسرح فيها و رصد بداياته الأولى و أهم منعرجات تطوراته.

وكما ذكرت سابقا، فإن أنصار هذا الاتجاه قد ركزوا تركيزا كبيرا على هذا المفهوم التحديدي للغة التي ينبغي للمسرح أن يوظفها، والتي استقوا معالمها من الموديل الغربي، أي الأنماط المسرحية اليونانية و التبعات الكلاسيكية و إفرازات عصر النهضة.

ويرجع أنصار هذا الاتجاه عدم معرفة العرب للنشاط المسرحي وممارستهم له، إلى عدم توفيقهم في اختيار لغة مسرحية ملائمة، تتماشى مع المتطلبات الفنية الخاصة بنوعية الجمهور و المتلقين من جهة ، و الأجناس الأدبية و الفنية الفاعلة في الحيز البيئي الذي تنتمي إليه من جهة ثانية، علما أن لغة الشعر التي أخذت طريقها إلى عامة الناس و التي اجتاحت هواجس النخبة الأدبية آنذاك، بعيدة كل البعد على أن تكـــون لغة مسرحية، ولغة حوار درامي راق يستطيع أن ينبثق عنه خطاب مسرحي مميز .

ويكفينا في هذا السياق الإشارة إلى موقف المستشرق الفرنسي **جاك بيرك،** والذي يرى بأن التقاليد العربية تعانـــي بالنسبة للمسرح من مشكلتين هامتين، لذلك جهلت التعبير المسرحي لأنها لم توفق في إعطائه اللغة المناسبة.

أما الأولى فهي عدم تناسب اللغة العربية الكلاسيكية مع المتطلبات الداخلية للغة الدرامية، والثانية صعوبة اختيار واحدة من اللغات العربية الثلاث وهي الإشارة

[1] – محمد كمال الدين. العرب والمسرح. ص: 32.

والتعبير و الدلالة، ثم أن لغة الشعر العربي الكلاسيكية ما هي إلا بستان جميل متجمد، و المسرح بتكوينه هو اللغة التي لا تمثل القوالب الجامدة[1].

وبالإضافة إلى ذلك فإن ظـــاهرة تعدد اللهجات اللغوية في البلـــدان العربية، لم يـــــكن – وحسبما ذهب إليه أنصار هذا الموقف– سببا ايجابيا في ثراء المضامين وغنى الأشكال التعبيرية بقدر ما كان عائقا ماثلا أمام تطور هذا الفن بل ركوده، حيث انقسمت المواقف فيما بينها إلى توجهات متضاربة، فقد رأى البعض من أن استعمال اللغة الفصحى هو السبيل الأنسب للتخاطب، خـــاصة و أن العربية تتميز بتنوع لهجـــاتها و كثرتها و أن اللغة العربية هي الوسيلة المثلى لتخطي هذا الإشكال العويص، لكونها لغة مشتركة يفهمها العربي أينما كان من الخليج إلى المحيط.

و قد تبنى هذا الموقف في الجزائر خاصة الاتجاه الإصلاحي المتمثل في جمعية العلماء المسلمين، و التي ترى أن المحافظة على اللغة العربية يعتبر من أهم الدعائم الحضارية التي يمكنها أن تحافظ على الانتماء الثقافي والديني ضد أي غزو استعماري أجنبي أو احتواء حضاري غربي.

كما أن هذا الموقف لم يقتصر على توجهات جمعية العلماء المسلمين، فحسب بل تعداه إلى نخبة من الباحثين المعاصرين في الجزائر، نذكر منهم الدكتور **مخلوف بوكروح**، والذي حاول أن يعرض في كتابه (ملامح عن المسرح الجزائري) الإشكالية اللغوية بإسهاب و إيجاد متنفسات جديدة لتجاوزها، حيث أكد أن لغة المسرح ليست مشكلة بحد ذاتها، وكل كاتب مسرحي يستعمل وسيلة، و يرى بان اللغة العربية غنية وقادرة على التنويـــع الفني، فهي لغة لها استعماليه فـــي الكتابـــة والحديث بيد أن اللهجة العامية، ليس لها إلا أن تأسر المسرح في القوقعة المحلية[2].

---

(1) – محمد كمال الدين. العرب والمسرح . ص:33.

(2) – مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.الجزائر.1982 .

بمقابل هذا أخذت فرقة أخرى موقفا معاكسا للموقف الأول، يتمثل في اعتبار اللغة الدارجة الوسيلة الأمثل للتأثير في الناس وجلبهم إلى المسرح، لأن اللغة الفصحى سوف لن تأتي أكلها، لاسيما في هذه الظروف التاريخية التي تمر بها المجتمعات العربية عموما، ويعلل أنصار هذا الموقف صواب رأيهم خاصة، في استعصاء اللغة الفصحى على الأوساط الشعبية، نظرا لتفشي الأمية و الجهل وعدم استعداد الجماهير العريضة لتقبل مثل هذه الأساليب العسيرة المنال في التعاطي مع لغة يبدو وان قد احتضنتها تجاويف أمهات الكتب وأرحام المجلدات.

وقد تبنى هذا الاتجاه عدد كبير من مؤلفي المسرح في البلدان العربية على اختلاف إيديولوجياتهم، يذكر منهم –على سبيل المثال لا الحصر– الكاتب المسرحي الجزائري **كاتب ياسين،** والذي يذهب إلى أن مخاطبة الجماهير سوف لن تحقق أهدافها إلا إذا اتبعت بساطتها، سواء على مستوى اللغة أو على مستوى أشكال الأعمال الفنية ذاتها " لقد خمنت كثيرا عندما كنت في فرنسا في عمل باللغة العربية الشعبية، لأنني اعرف أنها هي اللغة التي تستطيع أن تمس أعماق الشعب"[(1)].

و يضيف المسرحي **علالو** في هذا السياق "أن استعمال اللغة العامية ليس نتاجا لعدم قدرة رجال المسرح في الجزائر تقديم أعمال باللغة الفصحى، و لكن فاعلية اللغة الدارجة و قوة تأثيرها تكون اكبر بكثير عن غيرها، لأنها لغة مفهومة من طرف جميع شرائح المجتمع... فقد كان بيننا من هو ضليع في اللغة العربية الفصحى، و لكننا فضلنا عليها استعمال اللغة العادية، لغة الشارع و السوق و المقهى لأنـــــها مفهومة من الجميع و لا اقصد هنا اللغة الرديئة، فهي لغة عربية ملحونة ولكنها منتقاة "[(2)].

---

(1) – الشريف الأدرع. حوار مع كاتب ياسين. مجلة الثقافة. الجزائر. 1مارس 1993. ص: 113.

(2) – أحمد منور. شروق المسرح الجزائري. منشورات التبيين الجاحظية. الجزائر. 2000 . ص: 08.

واستمر هذا الجدل حاصلا بين الموقفين – ربما إلى حد الساعة – حول استحقاق العامية لغة الشعب و الجماهير آو الفصحى لغة الدين والنخبة، و لم يكن بمقدور الباحثين و الدارسين ورجال المسرح البت في هذا الأشكال، بشكل ينهي الجدل إلى أن اهتدى بعض منهم إلى سبيل الوسطية والاعتدال.

فكان موقف الكاتب المسرحي المصري الشهير **توفيق الحكيم**، والذي انتبه إلى استحالة الحسم في الأمر بشكل صريح، فاقتفى آثار الوسطية في الموقف ودافعية الإرضاء، ورأى بان المواصلة في هذا الجدال البيزنطي، سوف لن ينتج عنها آلا تحدر العصبية الفكرية المتحجرة في الحركات الثقافية في البلدان العربية،و لأنه و كما يرى ليس من الممكن أن يتقبل الجمهور العربي المعاصر عملا مسرحيا بلغة امرئ القيس أو جرير، أو البوصري.

وبالمقابل سوف لن ينتج عمل مسرحي راق مستخدما اللغة السوقية ذات المضامين الوضيعة، لأنه لن يتمكن من تلبية الرغبات النفسية الملحة للجماهير العريضة على اختلاف مستوياتها وطبقاتها، ففضل من هذا كله تزكية ما اسماه "باللغة الثالثة وهي تلك اللغة التي لا تلتزم بقواعد الفصحى، وفي الموقف نفسه يمكن أن ينطقها...لغة يفهمها كل جيل وكل قطر عربي"[(1)].

ومهما يكن من أمر، فان المعادلة التي تبناها هذا التوجه قد اتضحت معالمها بجلاء، حيث انه ودون لغة درامية – أو كما تسمى – لا يمكن أن ينشأ مسرح في أي مجتمع من المجتمعات غير الغربية، أضف إلى ذلك أن معايير هذه اللغة الدرامية قد حدد بحسب ما انطوت عليه الدساتير الأدبية الغربية وما نصت عليه، إذ أن النمط الغربي يبقى الأساس الفريد عند كل مقارنة أو إجراء، والشرط الرئيسي الماثل الذي يحدد وجود هذه الظاهرة من عدمه عند مجتمعات أخرى تختلف بثقافتها وحضارتها ولغتها ودينها وانتمائها.

---

(1) – مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري.ص: 549.

واستنادا إلى ما ذكر سابقا، يمكن أن نلخص الرأي الذي عني بنفي الظاهرة المسرحية عن المجتمعات العربية وهذا للأسباب التالية:

– السبب العقلي: إن الفرد العربي لا يتمتع بالعقلية التحليلية التي يتمتع بها الفرد اليوناني، فالأفكار عنده – أي العربي – لا تتسلسل تسلسلا دقيقا، ولا يرتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا، وذكاء العربي ليس من النوع الخالق المبتكر[1].

– السبب الاجتماعي: لا مدينة دون استقرار، ولا مسرح من دون مدينة، والعرب أيام الجاهلية لم يعرفوا الاستقرار في المدن، وكان النظام القبلي هو السائد حيث يذيب الفرد في كيان القبيلة، وبدون شخصيات متميزة لا يمكن أن يوجد أدب تمثيلي، حيث أن الشعر الجاهلي في عصر الاستقرار هو المثل الأعلى لكل المنظومة الاجتماعية العربية.

– السبب الديني: لم تتمخض عن الوثنية العربية الجاهلية طقوس ومراسيم تؤدي إلى نشوء فن التمثيل كما نشأ عند اليونان من طقوس عبادة " ديونيزيوس"، أما بعد ذلك – أي في العصر الإسلامي — فقد وجد العربي في عقيدته من الوضوح ما يجنبه كل أشكال التأويل، ولهذا اعرضوا عن ترجمة الأدب المسرحي اليوناني من ملاحم ومسرحيات خـــاصة وانه يـــزخر بتمجيد البشر وعبادة أنصاف الآلهة وتعددها ذاتها.

– السبب التاريخي: في الأثناء ذاتها التي شيد فيها العرب معالم حضارتهم الإسلامية كان الأدب المسرحي مهجورا عند أصحابه وأهله الغرب عموما، فالدولة المسيحية البيزنطية أهملت المسرح وعدته من مخلفات الوثنية والكفر.

---

(1) – شكري محمد عياد. الأدب العربي والمسرح. مجلة الأدباء العرب. عدد 8. أكتوبر 1972. ص: 16.

- السبب اللغوي: تعتبر اللغة العربية الفصيحة من أهم منابر التعبير عن الهوية العربية في المستوى النظري، غير أن الواقع يجزم أنها لم تكن تخرج عن بلاط الملوك والأمراء والنخب الضيقة جدا، فلا يعقل أن تحمل في كنفها مسرحا، أما اللهجات العامية المتناثرة هنا وهناك فهي غير قادرة على تحقيق نسبة من الاتفاق تسمح بازدهار هذا الفن وذيوع صيته في أوساط الجماهير العربية.

-2- الاتجاه التبريري:

إذا كان الإشكال الذي تبناه أنصار الاتجاه الأول بمختلف فروعه، والذي ينفي معرفة العرب للمسرح، وممارستهم له في السياق التالي: هل عرف العرب المسرح؟ والإجـــابة عنه بالنفي، لا لم يعرف العرب المسرح وهذا للأسباب التي آتينا على ذكرها آنفا.

إلا أن أنصار هذا الموقف ينطلقون في بناء تصورهم من التساؤل التالي: لم لا يعرف العرب المسرح؟ وما الفرق بينهم وبين غيرهم من الشعوب الأخرى التي تمارس هذا النشاط وهو ظاهرة إنسانية يقترن وجودها بشرطية وجود الإنسان ذاته؟

لقد كان لتلك التكالبات المتتالية التي شنها المستشرقون والمستعربون الغرب أثرها في صنع ردة فعل عنيفة، تمخضت أساسا عن تلك الأحكام المجحفة التي تعمدوها في محاولة للحط من قيم الحضارة العربية الإسلامية، ودحرجة دينها إلى أوضع المراتب بين الديانات الأخرى، باعتباره الهاجس الرئيسي الفاعل في بناء هذه الأمة وتمتين أواصرها.

وقد استنكر هذا الاتجاه استنكارا شديدا ما ذهب إليه سابقه، - من أنصار النفي على تعدد مستوياتهم - خاصة عندما تعلق الأمر بالقصور العلمي والثقافي للإنسان العربي، بحكم انه ينتمي إلى الجنس السامي، أو كما يقول ارنست دانيال ومن تبعه من أمثال جوبينو ورينان: " إن العقلية الآرية عنيت بالفلسفة والعلم بينما اتجهت العقلية السامية إلى شؤون الدين، فكان التوحيد هو أعظم كشوف العبقرية

السامية على الإطلاق، فالساميون لم ينشئوا الأسطورة، لان الأسطورة هي الوثنية في الدين، والعرب على رأس الجنس السامي، لم يعرفوا التنوع في إنشائهم الأدبي لذلك انحصر أدبهم في نطاق الأمثال والشعر الغنائي دون أن يغادره إلى آفاق القصة والملحمة والمسرحية"[1].

إن الرأي العلمي السليم في مجال الوراثة البيولوجية كما يرد في ذلك **محمد كمال الدين** هو أن الوراثة العرقية أو وراثة الدم، لا تؤثر في الاستعداد العام أو الذكاء الفطري، وأن العبرة بالبيئة لا بالدم، فمن أقام في بيئة معينة وعاش حياة مجتمعها وتكلم لغتها وأحس إحساسها، كان منها باللغة والمكان والإحساس، وهي في مجموعها اشد أصالة من روابط الدم، لا يوجد جنس أو عرق آري إن كل ما هناك فصيلة لغات آرية، إن عقلية الإنسان ونفسيته من معضلات حياته الاجتماعية، لا من موروثات دمه المادية، ثم إن الإنسان واحد في كل مكان وفي كل الأقطار والقارات وسلالته تنحدر من سلف واحد[2].

إن حضارة مصر و فينيقيا وبابل والصين هي من أعظم الحضارات التي شهدها التاريخ، وان حضارات الساميين اسبق وجودا من حضارات الآريين، وان الحضارة العربية التي أنشأها العقل السامي قد امتدت من الأندلس حتى الصين، حيث كان لها طابعها المتميز في كل مجالات البناء والإنشاء والعلوم والفنون، وقد انصهرت فيها خلاصات الثقافات والحضارات الهندية، المسيحية، الرومانية واليونانية، وحولتها إلى كيانها وصهرتها في بوتقتها وأنشأت حضارة عرفت بالإيجابية والبناءة، كانت الأساس الأول الذي قامت عليه النهضة الأوربية[3].

---

[1] – جلال العشري. المسرح فن وتاريخ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. 1991. ص: 115.

[2] – فيليب ماسون. الأجناس والعنصرية. تر/ شوقي طموم. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967 .ص: 30.

[3] – علي الجندي. أضواء على الفكر الإسلامي. المكتبة الثقافية. 1966. ص ص: 91- 92.

لقد أثبتت دراسات الأجناس أن كل أنواع المعرفة والمهارات إنما تكتسب عن طريق التعلم والعلم و الوراثة، والدماغ على هذا الأساس شأنه شأن بقية أعضاء الجسم، ينمو ويرتقي بالاستعمال المستمر والدائم، إلى جانب مورثات البيئة والمجتمع المرتبطة بالنشاط السلوكي، فالاستعداد البشري لدى كل فرد واحد وإنما تأتي الاختلافات الفردية بين جنس وآخر، لأسباب بيئية ترجع إلى العادات والتقاليد والتفاعلات والأوضاع والأخلاق والطباع والتربية التي تسود كل مجتمع من المجتمعات على حدة.

ثم إن القول بأن الجنس السامي لم يعرف الأسطورة، فهذا أمر لا يقبله العقل بتاتا على رأي جلال العشري، تشهد على رده تلك الأساطير التي وضعت حول أدونيس وبعل واللات والعزى، وعشتار ومناة عند الآشوريين والبابليين والعرب[1].

وفي السياق ذاته دائما يرى الدكتور محمد يوسف نجم[2]؛ أن العرب لم يعرفوا المسرح بالشكل الأوربي المكتمل البناء والبنية، غير أنهم – وكغيرهم من الأمم التي خلت– عرفوا بل ومارسوا الشعائر الدينية التمثيلية، التي كانت تجسد مضامين العقيدة عندهم والتي كانت عند اليونان القدامى تمثل أساس الدراما، ويقسمها إلى أربعة مواقف رئيسية هي:

- الشعائر المرتبطة بإماتة الجسد، وتمثل في مضمونها الامتناع عن كل ملذات الدنيا بالزهد والصوم.
- شعائر التطهير الموسمية، وهي لفتة إلى دور المعابد بإعادة تهيئتها باستمرار كغسل الكعبة بعد موسم الحج وقبله.

---

(1) – جلال العشيري. المسرح فن وتاريخ. ص: 116.

(2) – محمد يوسف نجم. البحث في المفهوم الدرامي في الثقافة العربية. مجلة آفاق عربية. العدد 02. 1978. ص 29.

- شعائر البعث والإخصاب، وهي تمثيليات في شكل رقصات تحاكى فيها المعارك الأبدية بين متناقضات الإنسان كالموت والحياة، والصيف والشتاء وغيرها.
- شعائر الابتهاج والاحتفال، وتمثل تفاعلا مع أمل الحياة بالبعث الدائم والمستمر من جديد خصوصا منها استقبال الفصل الخصب وبدئ دورته الموسمية المتكررة.

وفي السياق ذاته ما يرتبط بمناسبة عاشوراء، وهي عبارة عن "عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين الذين يشتركون في الاحتفال، وهم من الطائفة الشيعية، تمثيل ما جرى عام 680م في كربلاء بين جنود الحسين بن علي (رضي الله عنه) وجنود يزيد بن معاوية، (...)، وهـذا العرض من أهمّ العروض لاحتفالية القريبة من المسرح، (...)، وتكون المشاهد تراجيدية فعلية، (...)، وتتحول في هـذا العرض شخصيتا الحسين ويزيد إلى شخصيتين تراجيديتين، تمثّل الأولى الشخصية الخيرة، وتقابلها الشخصية الثانية، "[1].

وللإشارة فإن عروض التعزية هذه هي المشاهد الدرامية الوحيدة للشخصية التراجيدية في الأدب العربي الوسيط، كما يرى **أدونيس** إذ أنها احتفال خطبة أو شكل من أشكال الصلاة، ولكنها ليست مسرحاً[2].

أما فيما يتعلق بقضية الإسلام وكونه مانعا رئيسيا في عدم معرفة العرب للمسرح، فيرد أنصار هذا الاتجاه بأنه ليس من المعقول أن يحرم الإسلام ترجمة مسرحيات وثنية، يخلق فيها كتابها شخصيات على نحو ما يخلق النحاتون تماثيل تشبه الأصنام، والإسلام هو الذي لم يمانع في ترجمة الآثار التي أنتجها وثنيون، فضلا عن

---

[1] – يعقوب لنداو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب. تر/ أحمد المغازي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.1972. ص:46.

[2] – ينظر: خليل موسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث. ص: 09.

كونها هي ذاتها آثارا وثنية، ثم ألم يسمح الإسلام بترجمة كليلة ودمنة عن اللغة الفهلوية؟ والشهنامة للفردوسي التي نقلها البنداري عن الفرس في عهدهم الوثني؟

إن الأصل الفني والفلسفي لعملية الإبداع، والتي يتم فيها تصوير الشخصيات هو المحاكاة وليس الخلق من العدم، والمحاكاة هنا من محاكاة الطبيعة المخلوقة من قبل الإله، وعلى ذلك لا يمكن أن يكون الإسلام قد رأى في تصوير الشخصيات التمثيلية تحديا لقدرة الله ومشاركته في مقدرته على الخلق[1].

أما ما يتعلق بتلك الأحاديث التي استدل بها أنصار العائق الديني، فمغزاها ومصدرها التاريخي واضح وبسيط، حيث انه قد وجد الكثير من المعتقدات الوثنية قبل الإسلام، وكان العديد من القبائل العربية يؤمن بتعدد الآلهة، كالقمر والشمس والكواكب والأصنام، فسعى الرسول عليه الصلاة والسلام إلى توحيد هذه القبائل في دولة واحدة، موازاة لعبادة الإله الواحد الأحد، وفي السنوات التي تلت وفاة النبي عليه الصلاة والسلام، خشي المؤمنون من ردة من دخل الإسلام، والعودة إلى عبادة الأوثان، فحرموا تصوير أي من الكائنات الحية، وأصبحت كل محاولة من هذا القبيل تعتبر من أفدح الذنوب[2].

وبخصوص المضمون المعقد للتراجيديات والكوميديات اليونانية، فهي ليست أصعب من كتب بطليموس وأفلاطون وأرسطو.

وهنا يبدو بعض من موقف الأديب طه حسين منطقيا ومنصفا بعض الشيء، حيث رأى أن الأدب العربي لم يعرف المسرح، لان الأدب اليوناني كان قد اختفى حينما كانت حركة الترجمة العربية في عصرها الذهبي، بفعل الحضر الذي مارسته

---

(1) – محمد كمال الدين. العرب والمسرح. ص: 38.

(2) – المرجع نفسه. ص: 39.

الديانة المسيحية على كل ما يمت بصلة للوثنية، ولو لم تمنعه المسيحية حينئذ لما تردد العرب في ترجمته لحظة واحدة.

أما أن التراجيديات اليونانية والأدب اليوناني بوجه عام هو من الإنسانيات، فليس أحفل من الأدب العربي بالإنسان وليس أكرم له منه، فوضع الإنسان في الإسلام خاص جدا **يقول الله تعالى:**

(**ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا**) سورة الإسراء آية 70.

وفي السياق ذاته يصرح الفيلسوف **روجر بيكون*** (... إن وجود الفكر الأوربي والعلم الأوربي كان مستحيلا لولا وجود المعارف العربية، ولولا اتسام العقلية العربية بالإنسانية والشمولية، لما تمكن تقبلها في بيئة غير بيئتها، حيث اتسمت بالإنسانية في تحليل مشاعر الإنسان ووجدانه في تعمق ووعي، كما اتسمت بالطبيعية والواقعية، فلم تلجأ إلى التهويل والتضخيم المبالغ فيه، واتسم الفكر العربي بالعقل والوجدان معا...)[1] ولا شك أن الإسلام قد نزل هاديا للعقل في جميع الأمور، باحثا عن خفايا قدرة الإنسان في البحث والتفكير، يقول تعالى:

(قد بينا لكم الآيات إن كنتم تعقلون)

آل عمران من الآية 118.

وعودة لتعاليم الإسلام وكونها المانع الأكبر في تطور الفن المسرحي، والمحرم الأول لوجوده في المجتمعات العربية، إن الإسلام لم يهدم فنا مسرحيا مزدهرا قائما وناضجا كما فعلت المسيحية مع الفن المسرحي اليوناني والروماني، اللذين كانا على

---

*- روجر بيكون Roger Bacon (1214-1294) فيلسوف إنكليزي، من أبرز مفكري العصور الوسطى، ورائد العلم التجريبي الحديث، وواحد من كبار المنادين بالاستلهام من العلماء المسلمين.

(1) – مفيد الشرباشي، العرب والحضارة الأوربية، المكتبة الثقافية، ع 43، 1961/08/15، ص 45.

ما كانا عليه من تقدم، لم يمنع الإسلام الحركة والكلمة والموسيقى مقومات الظاهرة المسرحية بل يذكر انه شجع على ذلك ويروى عن النبي عليه الصلاة والسلام انه مر على أصحاب الدركلة** فقال " جدوا يا بني ارفدة، حتى يعلم اليهود والنصارى أن في ديننا فسحة"[1].

كما يورد أيضا عن الإمام الغزالي قوله (لا يحرم على الواعظ الطيب الصوت، أن ينشد على المنبر بألحانه، الأشعار المحزنة والمرققة للقلب ولا أن يبكي ويتباكى ليتوصل به إلى بكاء غيره وإثارة حزنه)[2]، كما يورد النويري عن أبي حامد الغزالي قوله ...إظهار السرور بالنغمات والشعر والرقص والحركات محمود...[3].

(...ثم أن الإسلام لم يكن عسيرا على فن من الفنون، فقد سمح للناقلين أن يترجموا الكثير من الآثار التي أنتجها الوثنيون...كما أن الإسلام لم يحل دون ذيوع خمريات أبي نواس ولا دون نحت التماثيل في قصور الخلفاء...كلا ليست صفة الوثنية في ذاتها هي التي صرفت العرب عن الأدب التمثيلي...)[4].

ومن جهة أخرى – وكما ذكرنا آنفا – استدل توفيق الحكيم في عدم معرفة العرب للمسرح إلى أنهم كانوا بدوا رحلا لا يستقرون في مكان، وموطنهم متنقل على ظهور القوافل خصوصا وان المسرح يتطلب ما يتطلب الاستقرار[5]غير أن هذا الموقف يبدو واهيا إلى ابعد الحدود، ألم تعرف العرب الاستقرار في اليمن ومكة والطائف ويثرب وبغداد ودمشق وفلسطين وغيرها من البلاد العربية؟ ثم أن الاستقرار

** – لعبة يلعبها الصبيان، وقيل أن أصلها عجمي .

(1) – علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1981، ص 27.

(2) – علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب. ص: 28.

(3) – المرجع نفسه ص 28 – 29 .

(4) – توفيق الحكيم، مسرحية الملك أوديب، دار مصر للطباعة، ص 20.

(5) – المرجع نفسه، ص 25.

الذي حصل أيام الخلافتين الأموية والعباسية يضاهي الاستقرار الذي يعيشه العالم اليوم وربما خيرا منه فكيف لبغداد ودمشق بالترحال وعدم الاستقرار؟

بعد كل هذا يأتي إشكال ظهور المرأة على الخشبة وكونها عائقا أمام تطور هذا الفن وتقبله في المجتمعات العربية، - كما يرى بذلك زكي طليمات - لقد ظل الإغريق القدامى يستخدمون ممثلا ذكرا، لكي يقوم بالأدوار النسائية على المسرح منذ فجر الدراما الإغريقية و لم يسمح للمرأة بالظهور في أوروبا حتى نهاية القرن الخامس عشرة فكان عام 1467 تاريخا لظهور أول امرأة في فرنسا، عندما قامت بدور القديسة كاترين، أما في انجلترا فقد كان ظهورها في عهد الملكة إليزابيث عندما قامت بدور ديدمونة في مسرحية عطيل لشكسبير[1].

وفي صدد غير بعيد نصل إلى تلك الفرضيات التي قدمها محمد عزيزة، والتي تعد فرضيات جديرة بالاهتمام، باعتبارها محاولة جريئة لرصد دواعي وأسباب تفسر خاصية تطور الفن المسرحي عند العرب، غير أن إمعان النظر فيها بحساب المقدمات المطروحة والنتائج المتوصل إليها فلن يكلف أبدا صعوبة في إيجاد مطاعن كثيرة تشكك في صحتها وتثير الجدل حول إمكانية تعميمها.

يظهر الصراع لدى الشعوب العربية إلا بمجيء الاستعمار الأوروبي - كما يرى بذلك محمد عزيزة - غير أن العودة للتاريخ والتمحيص فيه بالشكل الصواب نجد أن الانتساب إلى منظومة اجتماعية ما والحمية القبلية المترتبة عنها قد وجدا منذ أدكن العصور، وعند كل الشعوب التي خلت، ومع ذلك لم يستطع هذا الوضع إعاقة تطور الفن بشكل كامل.

بالإضافة إلى هذا، لماذا يرتبط ظهور حالات الصراع فقط مع توسع الدول الأوروبية؟ وماذا عن تلك الحروب التي كان يدور رحاها بين القبائل العربية أيام العهود الجاهلية الأولى؟ فان كانت حرب طروادة قد دامت عشرة أعوام فإن حرب

---

[1] - المسرح فن وتاريخ، مرجع سابق، ص 20.

البسوس* قد دامت أربعين عاما، تطاحنت فيها القبيلتين بكر وتغلب حتى كادتا تفنيا، والحال ذاته بين عبس وذبيان في حرب داحس والغبراء** .

وماذا عن الغزو المغولي وإقدام هولاكو على ما أقدم عليه؟ وماذا عن الحروب الصليبية الشرسة و اضطهاد العثمانيين وما ترتب عنه من صراعات داخلية عنيفة ؟ كل هذا قبل الدخول الاستعماري الحديث أم أن كل هذه الأحداث لا تسمى وفق رأي محمد عزيزة صراعا؟

إن البداية الأولى للفن والأدب لأي شعب من الشعوب، تستند على الإبداع الشعبي الشفهي، حيث يكون السباق لكل ما سيليه، ثم يظهر بعدئذ الشعر والنثر والأدب الاجتماعي، ثم قد يظهر الأدب المسرحي في نهاية المطاف، بعد أن تؤكد الأمة وجودها، وقد اثبت التاريخ على مر حقبه، أن ولادة المسرح في أي من المجتمعات، لابد وان يسبقه رصيد ثقافي متعدد البنى الفلكلورية والشعبية الأصيلة، والتي تستطيع التقاطه كشكل تعبيري يلبي الحاجات الفنية والأدبية والفلسفية للفئات الإنسانية التي يشتغل في كنفها، وهذا ما يؤسس للمسرح في مقدمات فلكلورية وثقافية، روحية منها ومادية، يؤدي تراكمها بعد مرور العشرات والمئات من السنين إلى نشوء العرض المسرحي الأول[1].

وصل محمد عزيزة إلى قناعة مفادها أن المسرح لا يمكن أن تعرفه المجتمعات العربية لدواعي دينية، مهملا بذلك الكثير من الجوانب التي كان ينبغي أخذها بعين الاعتبار،

---

* – هي حرب قامت بسبب ناقة لامرأة اسمها البسوس بنت منقذ التميمية، وذلك بين قبيلتي بكر وتغلب واستمرت 40 عاما من 494 إلى 534 عقب مقتل كليب بن ربيعة التغلبي على يد جساس بن مرة (من قبيلة بكر وابن أخت البسوس)، وانتهت الحرب بانتصار تغلب على بكر.

** – اسما لفرسين عربيين تسابقا في رهان لمائة من الإبل غير أن فارس الغبراء احتال على فارس داحس فنشبت الحرب بين قبيلتي عبس وذبيان ودامت أربعين عاما، إلى أن تدخل الحارث بن عوف وهرم بن سنان واحدثا الصلح بين القبيلتين وانهيا الحرب وقد مدح زهير بن أبي سلمى هذا الفعل في معلقته.

[1] – ألكسندر توتوتسيفيا. ألف عام وعام عن المسرح العربي. ص: 24.

خصوصا منها طموح الإنسان إلى التمثيل وفن التشخيص، والذي لا يمكن إلا أن يندرج تحت لواء التعبير الإنساني الأزلي، والذي ينبغي دون أي جدل أن تختص به كل المجتمعات البشرية دون تفريق، وحتى عرض بيروت الرسمي عام 1848 والذي يرجعه الكثير إلى مصاف الأدب الأصلي للمسرح الدرامي العربي.

إلا انه لم يكن عرضا محترفا بمعنى الكلمة، فقد أورد العديد من الدارسين والمؤرخين المسرحيين أن عرض " البخيل " كان عرضا بدائيا من عروض الهواة قدم في منزل لجماعة معينة من الناس ولأهداف محددة تحقيقا لمبتغيات،– لم يفهم الكثير من تفاصيله – إذ كان تقليدا أعمى ونقلا حرفيا للتجربة الغربية، هذا النقل الذي وصفه الباحث **محمد يوسف نجم** بأن الذين نقلوه إلينا شاهدوا في أوربا أن المسرح له (أنوار أمامية).

وتقوم في مقدمته (كمبوشة) للملقن توهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألصقوها حيث لا حاجة إليها[1]، زيادة على هذا فان الهدف لم يكن إلا إرضاء لطبقة معينة من المجتمع ليست هي الطبقة الشعبية[2] وعليه فان القول بما قال به عزيزة وغيره ممن اتخذوا السياق ذاته حجة، فيه من الوهن ما يدحض مضمونه ويعسر قبوله، فالصراعات الإنسانية قديمة قدم الإنسان أينما كان، والدين الإسلامي لم يقف أبدا أمام عزوف المثقف العربي عن الغوص في الأدب الإغريقي، إذ كيف يقبل ترجمة المضامين التعددية للآلهة اليونانية ويرفض ترجمة شعر أدبائها وشعرائها؟

ولنتوقف بعض الشيء عند واحدة من أهم الانشغالات الهامة، التي أخذت ما أخذت من هواجس النقاد والمؤرخين والمهتمين المسرحيين، إنها إشكالية اللغة

---

(1) – محمد يوسف نجم. البحث في المفهوم الدرامي في الثقافة العربية. ص 36.

(2) – سلمان قطاية، المسرح العربي ,من أين والى أين؟ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1972، ص 23.

المسرحية، أو كما يسميها البعض الآخر اللغة الدرامية، وغيرها من المسميات التي ترشح هنا وهناك.

لقد اعتبر الكثير من الدارسين – وكما ذكرنا سابقا – أن اللغة العربية قد شكلت العائق الرئيسي في عدم قدرة العرب على إبداع الفن المسرحي كغيرهم من الشعوب وكأن العرب قد عرفت النشاط المسرحي ومارسته بلغة شابها بعد ذلك الفشل في مستوى ما من مستويات الاتصال بالجمهور.

إن اللغة لسان لها جانب فردي وجانب اجتماعي ولا يمكن تصور احدهما بدون الآخر[1]، فهل يفترض على المجتمعات العربية أن تعبر في فنوها وأشكالها التعبـــيرية دون مراعاة جوانبها الفرديـــة والاجتماعية؟ ثم أليست اللغة إلا مرآة للفرد و للمجتمع في كل أنماط التخاطب ؟

إن الحقيقة التي لا يستطيع إنكارها عاقل أن اللغة لم ولن تكون أبدا عائقا في التناقل الثقافي بين الحضارات الإنسانية، خصوصا وان حركات الترجمة الواسعة قد أثبتت عبر التاريخ انه لا يستعص أي أمر على أية عقلية مهما بلغ من تعقيد خاصة إذا بلغت مستوى لا بأس به من الرقي والوعي ، فكيف للعرب أن يترجموا أمهات كتب الإغريق الغابرة ويعجزون عن الاتصال فيما بينهم ؟

وعودة إلى إشكالية اللغة من منظور العامي والفصيح وبين الأحقية في التعبير الأنسب والإبلاغ الصواب والمصداقية في التأثير وبلوغ المراد ،" إنه سؤال قديـــــم – يقول طه حسين – كنا نسمعه في أول أيام الشاب و لم يكن مقصوراً على لغة التمثيل وحدها، بل كان يتناول الأدب كله، وقد اتخذت لنفسي بإزاء هذه المسألة موقفاً لم أتحول عنه منذ أكثر من عشرين سنة، و لم أتحول عنه لأني أرى كل شيء

---

[1] – عبد الله إبراهيم. وآخران. معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 2 1996 ص 42.

يدعوني إلى أن أحتفظ به وهو أن اللغة الفصحى هي لغة الأدب "[1]، ومن منا لا يدرك تركة اللغة العربية في كل صنوف الأدب من شعر جاهلي وعداه حديثه ومعاصره إلى جانب ارث منقطع النظير في الكتابات النثرية الخالدة فلماذا لم تطرح كل الأصناف التعبيرية إشكالية اللغة عدا المسرح؟

ويضيف **طه حسين** في السياق ذاته " إنك إذا كتبت باللغة الفصحى فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلم العربية، ولكنك إذا كتبت بلهجة من اللهجات، فلن يفهمك إلا أصحاب هذه اللهجة "[2]، وأين المشكلة إن كتبنا مسرحا باللغة العربية الفصيحة؟

في الجانب المقابل نجد الموقف المنادي باللهجة العامية لغة للمسرح ما دامت الفصحى لا توفر اليسر والأريحية في الكتابة لاعتمادها على الإنشاء الأدبي بشكل أساسي بعكس العامية التي وجدوا أنها توفر لهم الأجواء المناسبة والأقرب إلى روح الشعب أو إلى أنهم يؤثرون اللغة العامية لأنهم يرونها أدنى إلى روح الشعب وأقدر على تصوير حياته وأيسر لفهمه، وهؤلاء ينسون العصر الذي يعيشون فيه ويكتبون بأسلوب أكثر تحرراً وانسيابية[3].

واللافت للانتباه أن مجمل المنادين بالعائق اللغوي وحتى من النقاد من ينظر إلى إشكالية الفصحى والعامية قد نسي أو تناسى أن العرب لم يبدعوا –وحسب رأيهم- نصوصا مسرحية أبدا فكيف لهم أن يحددوا لغتها بين الفصيح والعامي ؟ وهل أثبتت واحدة من الأنماط اللغوية تاريخيا فشلها في إبداع نصوص مسرحية نتج عنها عزوف للمبدعين وتوجيه إبداعهم إلى نمط تعبيري مغاير؟

---

(1) – محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، الجزء الثاني. ص: 791.

(2) – محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، الجزء الثاني.صك 862.

(3) – المرجع نفسه. ص: 792 / 793.

وإن أمكن أن يثبتوا فشل اللغة العربية في أن تكون لغة درامية، فأين مصوغات هذا الفشل وفيم تجسدت ؟ أم أن القول فقط بعجز اللغة العربية عن ابتكار الأسلوب الملائم للتخاطب المسرحي، فيبقى اتهاما باطلا لم تثبته المؤلفات المسرحية ولا الأحداث التاريخية قديمها أو حديثها.

إن الفن المسرحي في بداياته الأولى، لم يطمح أبدا إلى الانتشار والتوسع في كل المناطق والذهنيات دفعة واحدة، ولا التأثير في كافة طبقات الشعب بشكل مباشر وسريع، فحتى أوروبا نفسها فقد شهدت أساليب عديدة لتكييف اللغة المسرحية مع الظروف المحلية وأهداف العرض المسرحي، إذ نجد العروض المدرسية والعروض الرسمية وعروض السوق كما مثلت المسرحيات باللغة اللاتينية وباللهجات المحلية أيضا، فلم يخضع المسرح عند العرب فقط لمشكلة اللغة دون غيره من الشعوب الأخرى والتي لا تملك انساقا لغوية تضاهي العربية في شيء؟

إن إشكالية اختيار لغة العرض المسرحي لا تقترن مع مشكلة وجود المسرحية بذاتها ولا بوجود الفن المسرحي يشكل عام، حيث أن عدم وجود النص المسرحي مكتوبا لا يعني أبدا عدم وجود الفن المسرحي، فكيف إذن مع الممثلين الجوالين الفرنسيين والألمان والكوميديا ديلارتي، والمسارح الهزلية السوقية المنتشرة في جميع أنحاء القارة الأوربية؟

ويتجه العديد من المستشرقين والمستعربين إلى أن اللغة العربية غير صالحة للمسرح، لأنها لغة جامدة غير درامية، لا تحمل الحوار الدرامي ولا تقدر عليه، وإن مثنويتها تعيق توصيل الأفكار بكفاءة واقتدار– وكأن هذه اللغة تخاطب غير المتكلمين بها –.

إلا أن هذه اللغة التي يرميها هؤلاء بالعجز، قد كانت ولا تزال لغة أعظم الحضارات الإنسانية رقيا، إنها الرمز الحي الذي حفظ للأمة كيانها، وجعلت لمعارفهم قيمتها الاجتماعية، وحفظت تراثهم جيلا بعد جيل، وأعانت الفرد العربي على

ملائمة سلوكه مع تقاليد المجتمع، وكان لها أثرها الواضح في تكوين عقليته وتفكيره[1].

للغة العربية مميزات عديدة منها القدرة على التعبير الذاتي للكاتب، وحسن إبانتها عما يريد قوله، ومنها العناية باللفظ من أجل المعاني، فقد يحتاج المعنى إلى ألفاظ جزلة أو مبسطة، فهي بذلك خادمة للمعاني يقول ابن جني " إن اللغة العربية أكبر اللغات قبولا للاشتقاق والتنويع في المعنى الأصلي وتلوينه وإكسابه خواص مختلفة بين طبع وتطبع، ومبالغة وتعدية ومطاوعة ومشاركة، ومنها وفرة الألفاظ الدالة على الشيء منظورا إليه من مختلف درجاته وأحواله، وهذا يكسب اللغة وفرة في التلوين الداخلي بالأطياف والظلال، والصور الذهنية المتعددة، ومنها الإيجاز في اللفظ والتركيز في المعنى دون الإخلال بالوضوح والتمييز[2].

إن محاولة الفصل في هذا الجدل لا ينبغي أن تكون الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه الباحث العربي، بقدر ما باتت الغاية الملحة هي إيجاد بدائل ثقافية وفنية عربية أصيلة، تحمل بين ثناياها عقليات إفرادها وطباعهم.

إن ما يسمى بالمسرح والذي يتحدث عنه الدارسون اليوم بشتى المناطق والنظريات، ليس سوى نتاجا لظروف اجتماعية بعينها، وان الاختلاف في هذه الظروف هو الأصل في تبدل أشكاله، وخلق صيغه التطورية.

بمقابل هذا على الباحث العربي أن يسلم من أن ما أكثر الحديث عنه، في محاولات متكررة لإيجاد سبل تبريرية للمقارنة بين النتاج الفني الغربي، وبين ما يحويه التراث العربي من أشكال تعبيرية، ما هو إلا استتراف للثقافة العربية والحكم عليها بالتبعية والقصور، والحط من قيمتها وبنياها، لان المسرح لا يظهر في موديل واحد بل تختلف أشكاله وألوانه باختلاف البيئات التي نشأ فيها، أي انه شكل من أشكال

---

(1) – عثمان أمين، فلسفة اللغة العربية، المكتبة الثقافية، العدد 144، 1965/11/1 ص 46.

(2) – ابن جني، كتاب الخصائص، الجزء الأول، بيروت، ص 229/228.

التعبير التي تختص بخصائصه كل فئة اجتماعية تنفرد بكم من العادات والتقاليد والأعراف، يميزها عن قريناتها حيث تبدأ بالصيغ الشعبية وتنتهي إلى مصاف الأكاديمية والتأطير العلمي.

وقد ترددت مناقشة قضية المسرح عند العرب على أقلام الباحثين لدرجة قاربت الإملال، ويبقى أن السؤال الأساسي يجب أن يكون حول ارتباط هذه الأشكال بجمهورها وقدرتها على التعبير عن احتياجاته وهمومه، أي أن المهم ليس شكلا يعرض فقط، وإنما أن يجد فيه الجمهور شيئا يتصل به وبمجتمعه وحياته ونفسه، ومن ثم يسعى إليه طائعا لأنه سيجد فيه المتعة والتسلية وربما شيئا من الفكر أيضا.

وفي هذا الصدد يقول **عباس محمود العقاد**: " إن اللغة العربية في طليعة اللغات المعبرة، فلا يعرف علماء اللغة لغة قوم تترائى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم، كما تترائى لنا أطوار المجتمع العربي من مادة ألفاظه ومفرداته في أسلوب الواقع وأسلوب المجاز..."[1]، ومنها صفة الحركة والقوة، فالعربية تطيل ليسمع منها وتوجز ليحفظ عنها، ذلك لأن القول والتفكير والعمل أمور متلازمة في الحياة العربية[2].

وفي هذا يقول المستشرق **فان دايك*** " ... إن امتياز اللغة العربية جادها عن وجهين الأول من حيث ثروة معجمها والثاني من حيث استيعاب آدابها..."[3].

---

[1] – عباس محمود العقاد، لغة التعبير اللغة العربية، مجلة الأزهر، عدد 5913، ص 285.

[2] – محمد كمال الدين. المسرح والعرب. ص: 5.

* – فان دايك: (1818 – 1895)، مستشرق أمريكي، هولندي الأصل، أقام طويلاً في بيروت. معظم مؤلفاته بالعربية. ترجم قسماً من التوراة، وألف عدة كتب، منها ما هو في العلوم الحديثة، ومنها ما هو في العلوم العربية، وبينها كتاب في العروض والقوافي. وضع فهرساً عاماً لأهم الكتب العربية، هو: " اكتفاء القنوع فيما هو مطبوع "، رتبه ليصلح مقدمة لتاريخ الثقافة العربية 1897.

[3] – أحمد أمين، فجر الإسلام، الفصل الخامس، ص 68.

فلا غرو أن تكون لغة القرآن، يقول تعالى :

﴿ **كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون**﴾

سورة فصلت الآية 3.

ومهما يكن من أمر فإن المسرح عند المجتمعات العربية بالمفهوم الأوروبي لم يظهر إلا مع بداية القرن التاسع عشر بظهور حلقات الوصل ما بين الثقافات، سواء عن طريق الحركات الاستعمارية أو عن طريق البعثات التبشيرية أو حتى الرحلات الاستكشافية منها وإليها، أما تلك الأشكال التعبيرية التي وجدت عند المجتمعات العربية فلها من المسميات ما يغنيها عن أي سياق جديد يسميه الكثيرون –مسرحا-، فالمعلقات تبقى معلقات والمقامات تسمى مقامات والحلقة حلقة والقوال قوال والمداح مداح.

إن الأهم في كل هذا هو كيف توظف هذه الأشكال التراثية في أي نمط تعبيري آخر بحيث تحافظ على معايير الصفاء والانتماء الثقافي، دون أن ينغمس أي باحث في تبرير الأشكال التعبيرية ومحاولة إثبات تسميات لا ترتبط بها، وهذا ما سنتطرق له في الفصل الموالي والذي سنخوض فيه الحديث عن بعض المضامين التراثية مضمونا كالأسطورة والحكاية الشعبية ، وبعض الأشكال كالحلقة والقوال والمداح.

الفصـــــــــــــــل الأول

مظاهر توظيف التراث في المسرح الجزائري

أولا: الشكل الأسطوري

1- عناصر الأسطورة

أ- الموضوع

ب- الصراع

ج- البطولة الأسطورية

د- البطولة الأسطورية

2- الأسطورة في المسرح الغربي.

3- الأسطورة في المسرح العربي

4- الأسطورة في المسرح الجزائري

ثانيا: توظيف الحكاية الشعبية

1- مفهومها

2- مصادرها

3- خصائصها

4- الحكاية الشعبية في المسرح الجزائري.

ثالثا: الحلقة وشخصيتا القوال والمداح

1- الحلقة .

2- القوال

3- المداح

أولا- الشكل الأسطوري:

مما لا جدال فيه أن أي مجتمع من المجتمعات قديما كان أو حديثا، لا يخلو تاريخه من موروث أسطوري في أدبه الشعبي، يدل بحال من الأحوال عن دوافع إنسانية كامنة وراء خياله وفكره وأهدافه التي تحققها الأسطورة في مرحلة أولى، ثم الدين في مرحلة لاحقة حيث إنهما يحددان في شكل تكاملي معنى الهوية والروابط الكلية التي تجمع الشعوب على اختلاف أعراقها، تلك الهوية التي تربط بين الفرد ومجتمعه، والتي يرغب الإنسان في تحقيقها، ويتحقق إشباع هذه الرغبة عن طريق الطقوس الدينية التي تذوب بدورها جميع الفوارق بين الأفراد، فيتحولون إلى كل موحد غير متمايز[1].

إنها شكل من أشكال التعبير الشعبي، تحمل في طياتها خبرة الإنسان الحياتية وما يتعلق بها من أفكار وتصورات، تعمل بالأساس على حفظ توازن الفرد داخل الجماعة التي ينتمي إليها، وتقويم سلوكاته وتحديد قيمه، وتنظيم المعايير التي يستخدمها في أي مجال تنظيمي[2].

وقد يتبادر إلى أذهان الكثيرين أن الأسطورة والخرافة كلمتان مترادفتان من ناحية المعنى، فلقد اعتبر بعض الباحثين أن الأسطورة نمط من الحكاية الخرافيّة التي تكشف عن ضعف في الفكر[3]، وربطها **بيير سميث** P.Smith بالقصّة أو العمل السّرديّ récit، والحكاية conte والحكاية الشّعبيّة التّاريخيّة légende والخرافة fable ، ورأى أنها " أوّلا وقبل كل شي، ليست سوى نوعا خاصا من قصة نموذجها حدّدته تواريخ الآلهة في الميثولوجيا الإغريقية الموغلة في القدم.

---

(1) - ارنست كاسير، الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية للكتاب، 1975، ص 60 .

(2)- فاروق مصطفى، الموالد، الهيئة المصرية للكتاب، الإسكندرية، 1980، ص 24.

(3)- جون ولسن ، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية ط 3، 1982 ،ص 161.

وعلى الرغم من أن كثيرا من الأساطير ليست تواريخ أديان، بل إنها تـواريخ أبطال، ولكنها تتميز بصفات الحكايات أو الحكايات الشعبية المستوحاة من التاريخ، ثم هي تواريخ أجداد، ولكنها تتميز بخصائص القصص التاريخية، وتاريخ الحيوانـات المتميزة بالصبغة الخرافية "[1]، وذلك لأن الأسطورة والحكاية الخرافية يصوران الشيء البعيد عن المنطق أو بالمعنى الجوهري اللامعقول، غير أن التفحص الممعن والموضوعي، يحتم علينا أن نفرق تفريقا تاما بينهما من حيث أنهما نوعان يختلفان عن بعضهما كل الاختلاف، سواء فيما تعلق بالدوافع أو القوالب أو الأشكال.

غير أن هذا لا ينفي مطلقا وجود صلة بين الحكاية الخرافية والأسطورة، تتمثل بالأساس في كونهما يحققان في الغالب هدفا واحدا هو إعادة النظام للحياة، ومع هذا فإن الأسطورة تنتمي إليه الحكاية الخرافية، فهي ليست قصة عادية تروى أو حكايـة يتناولها الشعب في أمسياته، بل هي بقوامها المتكامل المستوعب للكلمـة والحركـة والإشارة جماع التفكير والتعبير عن الإنسان في مراحله البدائية والقديمـة[2] مشـكلة بذلك المضمون الخفي للأفكار الجماعية، واللاشعور الجمعي لديه، كما تمثل الخـزان الذي ينطوي على الآثار الخفية للموروث الإنساني عبر التاريخ البشري[3] هي الوجه البدائي للتفكير في الميتافيزيقا .

إنها ضرب من ضروب الفلسفة، بل إن التعليل الأسـطوري علـى وجـه الخصوص كان بداية العلم قبل الفلسفة ، فهي على هذا النحـو تفسـير لقضـايا ، وجوهر العلم في عصور ما قبل العلم[4] .

---

[1]- عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب ، دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات العربية القديمة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الدار التونسية للنشر- الجزائر ، 1989،ص 13-141.

[2]- عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي، م ث ج القاهرة 1980، ص 15.

[3]- كمال الدين حسين، توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر، د م اللبنانية 1993، ص 26.

[4]- شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور و الأساطير العربية، ط1، دار العودة – بيروت 1982 ، ص 483.

وتختص الأسطورة بصفتها الجماعية انطلاقا من جماعية خلقهـا وإبـداعها، فالتفكير الأسطوري ليس الأصل في تجربة شخصية بقدر ما يحوي تجارب الإنسـان الاجتماعية، فهو يساعد على اتصال الجماعة بما يحمله من دلالات ومعان يتفق عليها ويلتزم بها، ومنه فالأسطورة هي قانون تنظيمي للفعل الاجتماعي، يحافظ على توازنه وبقائه[1].

وقد حاولت بعض المعاجم العربية إدراجها بين طياها بالتعريف والاشـتقاق باعتبارها لفظا ورد في القرآن الكريم، فهذا ابن منظور يفسـر الأسـطورة بالخيـال الباطل، ويقرر: " والأساطير : الأباطيل ، والأساطير : بأحاديث لا نظام لهـا (...) وسطرها : ألفها. وسطر علينا : أتانا بالأساطير (..) إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، فالأسطورة في مفهوم ابن منظور ليست إلا هذيانا من القول، وباطلا مـن الخيـال، وغيابا من دائرة المنطق، إذ هي في رأيه أباطيل – أحاديث لا نظام لهـا – أحاديـث تشبه الباطل "[2]، وقد سبقه في ذلك **الزمخشري** حينما فسر الآية 31 مـن سـورة الأنفال في قوله تعالى ﴿يتول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين﴾، حينما قـرر أنها محض أكاذيب وخرافات، والحق أن هذا هو المدلول الدّيني الذّي وردت عليه في الآيات التي تكررت زهاء تسع مرات في القرآن حكاية عن كفار قريش حين رفضوا ما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم من رسالة سماوية[3].

كما يرى عدد من الباحثين في علم النفس الحديث[*]، أنها عملية إخراج لدوافع نفسية داخلية في شكل يبين فيه الموضوعية، بغية التخلص من حالات الخوف والقلق الداخلي، فهي إذن استجابة للنوازع الداخلية التي يعيشها الإنسان، رغبة منه في

---

(1) – كمال الدين حسين. توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر. ص: 26.

(2) – ابن منظور. لسان العرب المحيط. مادة " سطر".

(3) – عبد الملك مرتاض. الميثولوجيا عند العرب، ص 15.

* – نذكر منهم على سبيل المثال لا على سبيل الحصر سيغموند فرويد وموريتو.

التعرف على الحقيقة المؤكدة[1]، أو هي وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا ،وأن يخلع عن حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا، وبدون هذه الصورة الأسطورية تكون الصورة مشوهة، كما أنها تقتصر على كونها مجرد ظاهرة، ولا تكون للأسطورة قيمة إلا إذا كانت مكتملة، كما أنه لا تكون لأجزائها أهمية إلا بمقدار ما يفصح عن الفكرة الرئيسية[2] .

فتقديس الشمس والنظر إليها بمنطق أنها إله، ما هو إلا خوف الإنسان وذعره الدائم من الظلام، والذي اعتبره بمنطق ما، كائنا شريرا يصارع الشمس، مما يحتم عليه عبادتها لتحميه من هذا الشرير.

ويذهب العديد من علماء النفس في هذا الشأن إلى اعتبار العملية الإخراجية الداخلية هذه في أصل الأسطورة، مقابلا مطابقا لتلك العمليات الداخلية التي تتم في الحلم، حيث يطفو ما في النفس من دوافع الخوف والرغبة في شاكلة صور ورموز، فان المشكلات الداخلية المعقدة تتحول من تلقاء نفسها إلى موضوع حكاية[3].

1- عناصر الأسطورة:

يتفق الباحثون إجماعا، أن طرح المصطلحات ومعالجتها ينبغي أن يراعي السياقات التي يتم فيها، من قبيل التحديد الإجرائي لها، فهي قد تأخذ معاني متنوعة بحساب الأطر المعروضة فيها، وهذا ما يلزمنا أن نتخذ مظلة منهجية نستشف من خلالها الدلالات الناتجة عن استعمالنا للمصطلح، فالأسطورة وكما أسلفنا الذكر لا مؤلف لها، ويتعين أن يكون أصلها غامضا، وأن يكون معناها نفسه غامضا إلى حد ما، ولعل أعمق سمات الأسطورة أنها تتمكن منا، رغما عنا عادة، وبالمعنى الواسع للكلمة تصور

[1] - نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص: 19.
[2] - المرجع نفسه، ص 21.
[3] - المرجع نفسه، ص 21.

الأسطورة أحداثا وشخصيات يعتبر وجودها حقيقة مسلما بها، وكل ما يلي ذلك فهو من الخيال الجماعي والتقاليد الأدبية الراسخة[1].

فهي تنشأ بدافع حضاري، ولكن هذا لا يعني أن تهمل جانبها الفني، فالأسطورة تحتوي على بذور ملحمة المستقبل، وبذور القصة والمسرحية[2] باعتبارها المغامرة الإبداعية الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية فيما ابتكرته من المغامرات التي كانت صدىً للواقع المعرفي والجمالي والتطوّر الإدراكي للإنسان[3].

تتركب الأسطورة من أربعة عناصر رئيسية، تشكل في جملتها صورتها الكاملة عند جميع المجتمعات الإنسانية وهي:

أ- الموضوع:

تتعدد المواضيع في الأسطورة بين تنوع وتباين، تحكي في مجملها عن قوى غيبية خارقة، أو كائنات تعدت قدرتها قدرة الإنسان، بصفات اكسبها إياها بغية تفسير ظواهر الكون والطبيعة، والنظام الاجتماعي وأولويات المعرفة، والمنطق الذي يتماشى مع قدرات استيعابه العقلية، أي أنها صراع شرس بين طرفين يعبر احدهما عن فكر ورغبة ووعي وتطلع الجماعة، إنها القالب الرمزي الذي تنصب داخله أفكار البشرية منذ ما قبل الفلسفة والعلم [4].

ونستطيع الزعم بأنّ الأساطير مصدر لا يُستهان به لانبثاق نماذج من الأدب منه، فالحبكة والشخصية والموضوع والصورة الأدبية هي مزج وتبديل لعناصر شبيهة موجودة في الأسطورة، ومردّ قدرة الأدب على تحريكنا هو امتلاك الأديب للمخاطبة الأسطورية، وامتلاكه السّلطة السحرية التي نشعر إزائها ببهجة مضطربة أو بفزع أمام

---

(1) - سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، المجلد 16 العدد 3 الكويت، 1985، ص 109.

(2) - نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، ص 196.

(3) - فراس السّواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، ط1، دار الكلمة، بيروت، 1981، 16.

(4) - سعد عبد العزيز، الأسطورة والدراما، مكتبة الانجلو المصرية، 1966، ص 8.

عالم الإنسان[1]، وفي ضوء ذلك يصبح الموضوع في الأسطورة مسؤولا حقيقيا عما تسعى إلى تحقيقه، في أن يعرف الإنسان مكانه الحقيقي في الوجود، وأن يعرف دوره الفعّال في هذا المكان[2] .

إن الموضوع في الأسطورة من اكبر الدلالات المؤثرة في صناعتها، وهو الوعاء الذي من خلاله تنطلق بقية عناصرها، ليحلق نورها في أفق السليقة الإنسانية المتلهفة لإشباع رغبة اليقين والسكينة.

ب- الصراع:

يعتبر مفهوم الصراع بمعناه الواسع، النبع الصميم الذي تنبع منه الحياة برمتها، إذ لا يعدو أن يكون نسخة منها، مرآة للعادة، صورة منعكسة للحقيقة[3] يبدأ مع بداية الحياة الإنسانية، ويبث فيها الحياة ليستمر فيها إلى أن لا تنتهي، وان في يوم من الأيام انتهت فلأن الصراع قد أفل، وانطفأ ضياؤه.

إن الصراع عنصر هام من العناصر التي يحتويها الموضوع، ويبني على أساسها، ويشكل في الوقت ذاته جوهره، فنشوبه قد تتعدد أسبابه ودواعيه، بين القيم العقائدية أو الاجتماعية أو النزوات الأنانية الفردية المتسلطة، أو حتى من سكون الفراغ ووحشته، إضافة إلى هذا فإن حالات اللاصراع الإنسانية هي واحدة من أهم مسببات بعث الصراع، إذ لا يقبل التشريع الطبيعي حالة الركون الحركي باعتباره محكوم عليه بنقيضها.

إن الصراع هو رئة الحياة وآلته التي لا ينبغي أن تتوقف على الاشتغال، لذلك حاول الإنسان جاهدا التمسك بها مبلورا إياها في صور راسخة، ليبني منظومات القيم

(1) - صبحي حديدي: نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة، الكرمل، ع40/41، رام الله، 1991، 86.
(2) - فراس السواح. مغامرة العقل الأولى. ص 15.
(3) - الاردس نيكول، علم المسرحية، تر/ دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2، 1992 ص 26.

لديه، من عقائدية إلى أخلاقية مرورا بالاجتماعية منها، هذه المنظومات التي حـــددت علاقاته المختلفة بينه وبين محيطه وتركيباته المعقدة، وجـــدير بالـــذكر أن الصـــراع كظاهرة

كونية مرتبط اشد الارتباط بواقع التناقضات الذي تحفل به حياة الإنسان، مما يفرض عليه في النهاية إيجاد سبل للتوازن الداخلي لذاته، وهنا مخاض الأساطير.

ج- البطولة الأسطورية:

البطل بالمعنى العام للكلمة، هو كائن استثنائي يختلف عن البشر عامة بصـــفاته أو بأعماله، وهو التعبير المثالي عن حلم الإنسان بالتفوق علـــى القـــدرات المحـــدودة للجنس البشري. تعتبر البطولة الأسطورية الوسيلة الرئيسية في تجسيد الوعي الجماعي، والقيم الجمعية التي تدافع عنها الجماعة وتتبناها، كونها تساعد علـــى بقـــاء المجتمـــع واستمرار الحياة فيه، وتأخذ البطولة الأسطورية معناها لا في التماس السعادة الفردية، بل تتعدى الوجود الفردي نفسه، لوضعها ذات الإنسان امتدادا لشيء مـــا خـــارج عنها [1].

وقد اظهر التاريخ القديم وكذا الحديث منه على تنوع حقبه وتشعبها ، الحاجة الماسة لدى المجتمعات بشكل عام للرجال الأفذاذ، لهؤلاء القادرين على تحرير المجتمع من متاعبه ومن أعدائه، فإذا لم يوجد رجل فذ - فعلا - داخل صفوف المجتمع، فإن هذا المجتمع يميل إلى اختراعه[2]، متصورا أن العجز الذي يعتريه لا يمكن تجـــاوزه، إلا بابتكار القوة التي تتناسب مع حاجته، في شخص بطل كان من كان، الأكيـــد انـــه سيحمل على عاتقه عبء تحقيق الخلاص المفترض، وعادة ما يكون أولئك الأبطال

---

(1)- شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعارف، القاهرة، ط 1 1971، ص 62.

(2) - جلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر/شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت،العدد 258 .2001 . ص 74 .

إما أناسا عاديين تماما، فيكلفون فوق طاقتهم فتنفجر قواهم وتسدى الهـــدف، أو أن يعكف الإبداع الخفاق على ابتكار شخصيات خيالية، تقوم بالوفاء بالغرض نفسه في عملية التخيل، وهكذا يبحث الناس عن المخلصين[1].

فهم لا يرون في بطلهم مجرد فرد من الناس، يتلوى في مخالب الشقاء واليأس، بل كانوا يرون فيه رمزا لمصير الحياة بأسرها[2]، فهذا أوزيريس الذي يعود للحياة بعد أن تجمع إيزيس رفاته من وادي النيل في الحضارة الفرعونية، وذاك إنســـان خـــارق يبسط سيطرته على الحيوانات الوحشية فيروضها كما فعـــل أنكيـــدو في ملحمـــة غلغامش البابلية.

وفي الحضارة اليونانية، امتزج الخارق بالإنساني في صورة البطل، فكان نصف إله له قدرات استثنائية، لكنه فانٍ كبقية البشر، كحال أخيل الذي يموت من ســـهم يصيب كعبه مع كل قدراته الخارقة، وهو المنقذ الذي يؤسس المدن أو يحميها بذكائه، مثل أوديب الذي ينقذ مدينة طيبة بإجابته عن أحجية الوحش سفنكس، أو بدهائـــه وقوته الجسدية كثيسيوس الذي يقتل وحش المينوطـــور Minotaure في الأســـاطير الإغريقية، ويخرج من المتاهة بفضل الخيط الذي حمله معه[3] وغير هذا كـــثير ممـــا لا يسمح به المقام.

لقد صنعت البطولة الأسطورية في تناغم سحري حقيقة لقاء للمتناقضـــات، باجتماع الماضي والمستقبل في لحظة فريدة وحاسمة، ما أعطـــى للأســـطورة أهـــم مواصفاقا ألا وهي الإثارة، في عالم غالبا ما يكون مهددا بأشكال عدة مـــن الملـــل المريع[4].

---

(1) – المرجع السابق. ص 85.

(2) – ألاردس نيكول. علم المسرحية. ص: 153.

(3) – حنان قصاب حسن، الموسوعة العربيـــة الالكترونيـــة، المجلـــد الخـــامس، رابـــط الموقـــع الالكتـــروني: http ://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=2009

(4) – جيلن ولسن. سيكولوجية فنون الأداء. ص 16.

وقد تطور مفهوم البطل الأسطوري في ذاكرة الشعوب تطورا مذهلا صاحب كل أنماط التفكير الإنسانية عبر تسارع الأزمنة وتداولها إلى أن حط الرحال في عصرنا الحديث بأشكال منها تأثير – ما يعتقد فيه – من القدرات الاستثنائية للأولياء الصالحين وأصاحب الكرامات الذين تنسب إليهم وإلى مزاراتهم قدرات عجيبة، تتكفل بوضع لبنات السكينة النفسية والقضاء على الفوضى الإنسانية المتعبة.

د- الطقوس والأفعال الحركية:

تعد الطقوس والأفعال الحركية المصاحبة لها، شكلا من أشكال التعبير الشديدة التأثير والتي انتشرت في جل المجتمعات الأولى، فالطقس تكرار نمطي مغلق لنشاط معين استجلابا لأثر سحري ما، ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة، ولكنه اكتسب أيضا دلالة باطنية عميقة، وقد تكون دلالة هذا النشاط في الماضي عشوائية، أو من قبيل المصادفة، أو تم نسيانها، لكنها الآن أصبحت تغلف بمغزى اجتماعي أو ديني له أهميته القصوى[1]، وغالبا ما تستعين التعابير الحركية بالغناء والموسيقى، كون الأغاني الطقسية قد صيغت كي تلاءم الطقوس المتعلقة بها، وهي تختلف بعض الشيء عن التعاويذ والأدعية[2].

يعتمد الأداء الطقسي على قدرات تشخيصية وتجسيدية لمجموعة من الرموز والدلالات، تحقق بشكل أو بآخر الشعيرة أو الخبرة الطقسية، والتي تفرض على المؤدين تناسي شخوصهم، والاندماج الكلي بما يشبه القوى الخارقة في الأدوار التي يؤدون[3].

وحتى يتيسر استكمال الاندماج الكلي، يتم الاستعانة بالأقنعة وصبغ الوجه والأجساد، واستخدام أشياء لها دلالتها الرمزية إلى جانب الكلمات، [4] وكذا الترنيم

---

[1]- المرجع السابق، ص 59.

[2]- عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبي. ص 84.

[3] - عبد الحميد يونس. الأسطورة والميثولوجيا. عالم الفكر المجلد 3، العدد 1، الكويت، 1972، ص 37.

[4]- عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبي. ص 73.

والغنائي الجماعي، والطرق المتآزر على الآلات الموسيقية وتشكيل خطوات المشـــي والرقص، واستخدام النار والطوطم* كمؤثرات خاصة، كما لا يشمل الانـــدماج في تصوير الشخصيات الطقسية على المؤدين والمنشدين والراقصين فقط، بل يتعـــدى إلى جمهور الحاضرين والذين يساهمون في التمثيل، اعتقادا منهم أن ما يمارسونه شيء يمت إلى عالم مختلف عن عالمهم، ولكنه على الرغم من هذا الاختلاف، إلا انه عالم واقعي له أهميته في تصورهم(1).

ومجمل القول أن الأسطورة كيان انبثاقي صنعته العقلية الإنسانية في مرحلـــة أولى، لتتبادل الأدوار معه في جدلية الحياة فتأسر ذهنيته التي ارتمت في أحضانه بشكل طفولي منقطع النظير، وقد تجسد ذلك في أول مظاهر الحياة وهي المحاكـــاة وظهـــور الفنون عامة، والمسرح بشكل خاص، مادامت الغاية التي تسعى إلى تحقيقها الأسطورة أو بطلها الأسطوري الذي يجسدها، غاية مطلقة تتجاوز حدود الزمان والمكان، فهي لا تنحصر في رغبة فردية تخضع لزمان أو مكان وجودها، لأنها - كالفنون كلها- لا تضع أصلا في اعتبارها الزمان والمكان بل تنتقل عبرهما معا، وبطلها يمكن أن يخوض أحداثا تدور بشكل منتظم لمئات السنين.(2)

2- الأسطورة في المسرح الغربي:

لطالما احتاج الإنسان في مسيرته الطويلة إلى فك رموز هذا العـــالم، وإيجـــاد مفاتيح لمكنوناته الموغلة في التعقيد والغموض ، فأنشأت غريزة البقاء لديه تصـــورات آمن بها إلى أبعد الحدود، تبلورت في شكله الإعتقادي الديني، فالدين عند اليوناني

---

* – الطوطم هو أي كائن يمثل دور الرمز للقبيلة، وأحيانا يقدس باعتباره المؤسس أو الحامي.
أول من أدخل اصطلاح الطوطم إلى اللغة الإنجليزية هو الرحالة ج. لوك عام 1791 إذ استعمله في كتابه "رحلات مترجم هندي وأسفاره"، واستعمل كلمة الطوطمية في الدراسات الأنثروبولوجية لأول مرة العالم الاسكتلندي ج. مكلينين في عام 1870 عند كتابته مقالا بعنوان "الطوطمية".

(1)- كمال الدين حسين. توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر. ص 37.

(2)- شكري عياد. البطل في الأدب والأساطير. ص 36.

القديم يوحي بالشعر والموسيقى والطبيعة وبأسلافه وتاريخ بلاده، وآلهته كانت تجسيدا لقوى الطبيعة، وتجسيدا لعواطفه، ولما يضفيه على الأرض والسماء والبحر والنار والريح والرعد والحب والحكمة من صفات، ثم إن آلهته كانت هي أسلافه، فكل أسرة تنتسب إلى بطل فهو ابن إله، وإنسان من البشر في آن واحد[1].

وقد كان لتعدد الظواهر وتضارب أشكالها وأسبابها أثرها الكبير في زيادة إلحاح الإنسان للمعرفة والتقصي، مما استوجب تنوعا في انساق الاعتقاد لديه، فتولدت لديه أول ردة فعل طبيعية ألا وهي محاكاة الطبيعة بما فيها من حوادث وظواهر على تعددها واختلافها وتشابكها. فكان المسرح أهم منتجات هذا التفاعل الديناميكي بين عطش المعرفة واستعصاء الطبيعة يقول أرسطو في كتابه (فن الشعر): " فشعر الملاحم وشعر التراجيديا، وكذلك الكوميديا والشعر الدثرامبي، وأكثر ما يكون الصفر في الناي واللعب بالقيثارة، كل ذلك بوجه عام، أنواع من المحاكاة، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء: إما باختلاف ما يحاكى به، أو باختلاف ما يحاكى، أو باختلاف طريقة المحاكاة، فكما أن من الناس من يحاكي الأشياء ويمثلها بحسب ما له من الصناعة أو العادة بألوان وأشكال، ومنهم من يفعل ذلك بوساطة الصوت، فكذلك الأمر في الفنون التي ذكرناها، فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع، إما بواحد منها على انفراد، أو بها مجتمعة"[2]؛ فالمحاكاة إذن ليست مجرد تقليد لما يدرك عن طريق الحواس، بقدر ما هي إبحار في الشخصيات وسبر أغوار انفعالاتها وربطها بأفعالها، من حيث هي صادرة عنها ومرآة لما يختلج كنهها. وهنا تتأسس قاعدة المسرح كما يرى بذلك أرسطو في اجتماع الوزن واللفظ والنغم والذي ينتج الشعر الغنائي بمحصلة التراجيديا والكوميديا في نهاية المطاف والتي هي المسرح.

---

[1] – فردب ميليت، جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، دار الكتاب، بيروت، 1966 ص 47.

[2] – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 23.

وقد ارتبطت الأسطورة والمسرح على حد سواء ارتباطا وثيقا بطقوس العبادة على تنوع أنماطها وطرائقها، معتمدة في ذلك على الأفعال الحركيـــة والابتـــهالات والرقصات بغية التقرب من تلك القوى الخفية التي يعتقد فيها الإنسان، و تعدّ شعائر الإنسان القديم هي البداية الحقيقية لفن المسرح، أي أن المسرح ولـــد مـــع مولـــد الأسطورة، و لم يكن فنا قائما بذاته منفصلا عنها، وإنما كان جزءا لا يتجزأ منها[1].

وإذا عدنا إلى تاريخ المسرح اليوناني القديم، فسنجد حتما في بداياتـــه الأولى اعتماده الكامل على تركة الفكر الأسطوري الذي عاصره الكتـــاب والمســـرحيون آنذاك، يقول الدّكتور محمد صقر خفاجة : " أن الديثورمبوس* الذّي طالما أنشـــد في مهرجانات ديونيزوس بمصاحبة الناي كان يتخذ موضوعه من أسطورة الإلـــه "[2]، والجدير بالذكر أن المسرح اليوناني ذاته لم يكن سوى امتدادا لتلك الأناشيد الدثرامبية وغيرها مما احتوته الملاحم الإغريقية القديمة، والتي وصلنا منها (الإلياذة والأوديســـة) لهوميروس، حيث كانت المادة الخام لكبار مسرحيي الفن الإغريقي في عصره الذهبي خاصة مع الثالوث اسخيلوس ويوريبيدوس وصوفوكليس. حيث اتخذ الأول من الآلهة محورا لأدبه، والثاني من الإنسان أساسا له، فيما اختلف عنـــهما الثالـــث في اتخـــاذه للعلاقة بين الآلهة والإنسان في مختلف صورها منبعا لإنتاجه الفني.

وتعد مسرحية " أوديب ملكا " لمؤلفها صوفوكليس من أهم المسرحيات التي احتلت مكانة مرموقة في أدب العصر الكلاسيكي، و حتى العصر الحديث، بل فرضت

---

[1] – شمس الدين الحجاجي، مصادر الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، دار الثقافة للطباعة و النشر القاهرة، ص 33.

* – نشيد يوناني قديم يغنّى إلى الإله باخوس وهو نوع من الأناشيد الراقصة التي تطورت على يد الشاعر اليوناني آريون.

[2] – علي عقلة عرسان. الظواهر المسرحية عند العرب. ص 128.

سلطانها على خيال البشر، و لم تضعف سطوتها برغم ثلاث آلاف سنة مرت عليها[1] وغيرها من المسرحيات كثير، تلك التي بنت وجودها الفني والفلسفي على العقيــدة الأسطورية الخالصة.

ويبقى أن نقول أن المسرح في أصله الأول، لم يكن سوى طقسا دينيا كــان يقام للاحتفال بشعائر الإخصاب، يشاهد فيها إله يحتضر ليحقق حيــاة أفضــل، أو سجينا يواجه الموت، أو استعراضا دينيا أو حفــلا عربيــديا تهكميــا أو كرنفــالا منظما.....[2] تتصل فيه الأسطورة بالمسرح اتصالا تجانسيا يصعب من خلالــه أي تفريق بينهما، حالهما في ذلك حال أي فرد يشارك في الاحتفال طواعيــة، بجســده وروحه، دون أن ينسى انه يشاهد واقعا ممثلا، ينعكس علــى الصــور والرمــوز... ليؤسس فضاء فيزيائيا يسعى إلى ملئه وتأثيثه بالكلمات أو الحركات، كي يجعل منــه فرجة سحرية التأثير [3].

ومثله مثل المسرح الإغريقي، بقي المسرح الأوروبي في السيرة ذاتها تقريبا، مع اختلافات حتمتها طبائع العصر والمتغيرات التاريخية التي طرأت عليه، إذ ا كان الإرث اليوناني بالنسبة إلى الحقب التاريخية التي تلت، مثلا أعلى اقتدت به جل الحياة الأوربية على اختلاف أصنافها من أدب إلى فلسفة مرورا بالفنون في مجملها.

ويعتبر راسين (1639 – 1699) ابن التراجيديا اليونانية القديمــة، والوريــث اللاشرعي للمسرح الإغريقي الذي بعثه من جديد، خاصة وان أباه الروحــي كــان صوفوكليس.

---

(1) – محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة للطباعة و النشر.بيروت 1980 ، ص 182.

(2) – Patrice Pavis . Dictionnaire du théâtre . Edition Sociales. Paris. 1982. P 338.

(3) – A.ARTAUDE. le théâtre et son double. éditions Hatier. Paris. P 168.

و في الخامسة والعشرين من عمره قدم راسين أولى تراجيدياتــه إلى المســرح الفرنسي الموسومة ب "أندروماك" والتي غرف فيها من الفضاء الأسطوري الإغريقي الكثير، فقد حافظ راسين على قواعد أرسطو من الوحدات الثلاث للكتابة، إضــافة إلى نمط اللغة وخصوصية البناء الشعري، زيادة على هــذا فقــد احــتفظ الكاتــب بالموضوع اليوناني الأصلي والجو الإغريقي الأصيل.

وجدير بالذكر أن راسين قد ألغى الأبطال الذين يحركهم القدر كما لو كانوا دمى أو عرائس أو قطع شطرنج، وتتحكم في مصائرهم القوى العليا، وتخط حيــاقم في اللوح المحفوظ، الذي لا يجدي معه فرار أو فكاك، واســتبدل بهــم أبطــالا ذوو شخصيات مملوءة بالشحنات النفسية، تتحكم في الأحداث ولا تسمح للأحداث أن تتحكم فيها[1].

و أنــــدروماك هي زوجة بطل طروادة هكتور الذي قتل بيد أخيل، وكانت بين السبايا من نصيب ابن أخيل المتزوج بهرميون ابنة هيلين ومنلاوس. وبما أنها عاقر فان الغيرة تستبد من أندروماك التي أنجبت لابن أخيل طفلا، و تأتي بوالدها في غياب زوجها ليقتل أندروماك وابنها.........وبعد طول صراعات ومنــاورات تنتصر أندروماك، ولكن ليس لان الانتصار كان مقدرا لها، ولكن لأنها صممت على هذا الانتصار وعلى نوعيته كذلك[2].

وتلي المسرحية تلو المسرحية لراسين مرورا بــ "ايفيجيني" ووصولا إلى رائعته " فيدر" هي تراجيديا شعرية، سيفها الكلمة، وغمدها الصمت، . الصمت الذي هو الجليد الذي يكاد ينفجر داخلها، . هو الصمت المتزايد.. المتراكم.. المتقدم إلى نهايته.

تبوح فيدر لابن زوجها بحبها له – بعد أن اعترفت أمام أمينة سرها أينــون – وتتناسى أن سهم حب عشيقته آريستا أصابه وأغلقه عمن سواه، تتسارع الأحداث

---

(1) – فتحي العشري، صرخات فوق المسرح، سلسلة اقرأ العدد 471، دار المعارف، القاهرة، ص 19.

(2) – المرجع نفسه ص 19.

فيعلم الزوج بجرم ابنه، فينفيه ويطلب من الإله نبتون القصاص منه، وتنغلق الأبــواب أمام فيدر بعد انتحار أمينة سرها أينون ، وبعد أن التهمت العاصفة حبها هيبوليــت، فلم يبق لها أمل في الحياة، هذا ما دفعها في النهاية إلى اعترافها الثالث والأخير أمــام كاهن اعترافها ومؤسس خطيئتها (تيزيه)زوجها، ففيدر حين باحت لزوجها بحبــها الآثم، إنما هي تنهي التراجيديا، وتضع حداً لحياتها. هكذا هي التراجيديا الراســينية، عاصفة في وجه عاصفة إلى ما لا نهاية. إلى أن تأتي العاصفة الإلهية لتطهر الآثم بموته، ولتأخذ الضحية بجريرة أخطاء الآخرين، (كما فعلت العاصفة بــهيبوليت[1].

وبجلاء لا يترك مجالا للريب، يطفو الفضاء الأسطوري على المسرحية الأوربية بالأنامل الراسينية، فشخوص راسين بامتدادها الإنساني تقف أمامه بــذات القــراءة والانطباع الذي تولده يوم سبقه إليها الكتاب الإغريق، ليبقى موت فيدر وعقــاب الآلهة واقتصاصها، جوهر الركون إلى السكينة والأمان، وأي سكينة وأمان تلك التي ما إن انطفأت لحظة عاودت الاشتعال، إذ كيف يحيا راسين في حياة طبيعية ورتيبــة بعد موت فيدر.. يقول شوبنهاور: "أما التصالح الذي ينهي التراجيديا، ذلك الســلام والسكينة اللذين ينهيانها، هما نتاج رؤية وفهم، نتاج الدخول إلى قلب الكينونــة وإلى الجوهر المأساوي للكون، في هذا التصالح تزول الأنانية، وتنكسر المطــامح الآنيــة، وتختفي أهواؤها وأوهامها"[2].

وهنا يظهر الانسجام المطلق بين الطرح الأسطوري والطرح المسرحي في تناغم يكاد لا يبين فيه وهج الاختلاف، فعلى الرغم من أن العصر الذي كتب فيه راســين وأترابه للمسرح الأوروبي قد تجاوز المسرحية الإغريقية، بقرون إلا أن روحها لازالت تنبض في زمن غير زمانها.

---

(1) – حسين مرعي، فيدر راسين: تراجيديا شعرية.. سيفها الكلمة وغمدها الصمت، جريدة شرفات الشام الالكترونية. العدد 23 جريدة ثقافية فنية نصف شهرية تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، فيفري 2005.

(2) – المرجع نفسه.

وكذا الأمر مع ما تلا من الإبداع المسرحي عموما، فهذا فــولتير(1694 – 1778) ينهمك في إعداد دروس العقل والفضيلة، عنــدما يستشــرف "أوديبــه" الحديث، وذاك جيرودو (1882 – 1944) يبعث "الكترا" من جديد ويصر علــى أنه " لن تقوم حرب طروادة" مرة أخرى، لتتتابع الأسماء فهذا بوالو وذاك كورناي، وهذا مارلو وذاك شكسبير، وتارة شــيلر وأخــرى جوتــه، وصــولا إلى جــون كوكتو(1889 – 1963) والذي لم يجد سوى ابنة أوديب ليلبس مأساها وســام تشريف، إعلانا منه بحاجة العالم الماسة لأن تدفن خرابه وفوضاه البشــعة، مثلمــا أفلحت يوما في دفن جثة أخيها وتحدي إرادة خالها كريون ومعه كل قوانين أثينا.

تلك هي انتجون التي يقول فيها هيجل: " إن انتجون على حق مــن وجهــة نظرها، لأنها تمثل الحق الذي في ضمير كل إنسان، و كريون على حق هو الآخــر في نظر نفسه، لأنه يمثل الدولة ويحافظ على قوانينها، فالخلاف لا يقبــل إذن التوفيــق، ولابد لكل منهما نتيجة لذلك، أن يشقى على حدة وهذه هي التراجيديا"(1).

إن الحقيقة الماثلة أمام العين، هي أن انتجون التي حاول قتلها صــوفوكليس لم تمت يوما، ربما لأنه أوهمنا بذلك فقط، فها هي تحيى بين طيات الأوراق رغم انقضاء الزمن، وتداعب أنامل المسرحيين إلى يومنا هذا، حالها كحال أبيها والذي ولج أذهان المسرحيين قديمهم وحديثهم، وهاهو يعتلي عرش مسرحية كوكتو"الآلــة الجهنميــة" والتي أضفت ثوب الشباب على أسطورة "أوديب"، فمن خلالها يثبت كوكتو الحاجة الملحة لذلك الفضاء الأسطوري المتجذر في النفس الإنسانية، انه خوفها الدائم وفزعها المستمر مما تعانيه من شقاء وألم ومرارة التحمل البائس.

وغير بعيد عنه يبزغ نجم جون بول سارتر(1905-1980) والذي سار على ذات المنوال الذي شقه راسين، لتكون شخصية الكترا متربعة على عرش مسرحيته "

(1)– فتحي العشيري. صرخات فوق المسرح ص 21.

الذباب"، ليعود من جديد إلى طروديات يوريبيدوس، تلك المسرحية التي خلدت فاجعة طروادة، "فطروادة قد هوت، وقتل مدافعوها ومات الرجال ووقعت زوجاتهم وأخواتهم وأمهاتهم وأطفالهم أسرى في أيدي اليونان(.....) تستشار الآلهة فتنتقل العقدة إليها ويترك كل شيء إلى القدر ولهذا تصب الطروديات جام غضبها على اليونانيين والآلهة معا فكلاهما آسر وكلاهما مستبد"[1]، وذات الحال يعيشه عصر سارتر، انه يتهاوى في فوضى اللاعدل، وصراع الأنانية الداكنة، بين أنياب نازية هتلر القاضمة وفاشية موسوليني السوداء، وبين أطماع الامبريالية الوحشية وعنجهية الشيوعية الحمراء.

وكما تناول من أتينا على ذكرهم المرجعية الإغريقية بالرصد والعرض فان غيرهم كثر، غير أن الحري بالذكر، هو أن المسرحية والأسطورة- ومنذ عهدهما الأول- بقيتا متلازمتين بشكل تكاملي، يحدده العوز الدائم واللامنقطع للتجديد الإنساني للحياة وأنماطها، ومحاولة استيعاب طوارئها ومستجداتها، وما حاجة المعاصرين للإرث القديم إلا دليل على قيمته النفسية والاجتماعية والأخلاقية والحضارية القصوى.

3- الأسطورة في المسرح العربي:

لقد حفل التاريخ العربي العريق بالبطولات وشتى أنواع الصراع ،إذ نجد الفراعنة قد سبقوا الإغريق بآلاف السنين، ومعهم الآشوريين والبابليين والفينيقيين، وكلهم شعوب صارعت من اجل فهم هذه الطبيعة المستعصية من جهة، ومن اجل التعبير عن ذات تاريخها القريب الذي عاشته من جهة أخرى فكانت لها أساطيرها التي يشهد لها بها، والتي كثيرا ما تطورت إلى الصياغة الفنية المرتبطة بالدين والمعبد خاصة، ولو أن الأبحاث الأركيولوجية تبدو شديدة العسر في هذا السياق، إلا أن الكثير منها قد استطاع الجزم بما لا يترك مجالا للشك في معرفة العصر الفرعوني

[1]- المرجع السابق، ص 28.

للمسرح معرفة واسعة، " .. وقد عثر على مجموعة محادثات منظمة ومدونـــة علـــى بردية يعود تاريخها إلى 2000 عام ق.م وتلك المحادثـــات مصـــحوبة بملاحظـــات وصور، يستدل منها على أنها لا بد أن تكون تعليمات مسرحية (...) وقـــد محيـــت خاتمة هذه المسرحية التي تعد بلا شك أقدم ما عرف من نوعها"[(1)].

وقد عثر على وثائق تاريخية قديمة حاول العلماء دراســـتها، وتوصـــلوا فيمـــا توصلوا إليه، أن الفراعنة قد عرفوا الأسطورة والمسرح في تناغم رهيب معرفة واسعة " انه من الضروري أن نفهم أن احد رجال الدين المشهورين أو كاهنا مرتلا، كان يلقي جزءا كبيرا من الرواية التمثيلية، فيشكل خطبة مطولة يظهر الآلهة المقصودون خـــلال إلقائها، عند قص حادثة في الأسطورة، فيلقون أقوالهم في شكل محاورة وذلـــك هـــو السبب الذي نجد من اجله المحاورات التي كان يقوم بإلقائها الآلهة المختلفون الـــذين ساهموا في التمثيل، منتشرة بين أجزاء المسرحية بشكل جعل أمثال هـــذه المحـــاورات أيضا تمثيلية في شكلها،

والوثيقة تشبه كل الشبه بحالة تلفت النظر، القصص المقدسة الـــتي مثلـــت في المسرحيات المسيحية الرمزية في القرون الوسطى، والمسرحية المنفية والتي تعد أقـــدم سلف لها[(2)].

ويمكن تلخيص محتويات هذه المسرحية أنها محاولة تفسير أصل جميع الأشـــياء، ويدخل في ذلك نظام العالم الخلقي، وان هذه الأصول جميعا ترجع إلى الإله – بتـــاح – اله – منف – أما كل العوامل الأخرى التي ســـاعدت علـــى خلـــق العـــالم، أو المخلوقات التي كان لها نصيب في ذلك، فلم تكن إلا مجرد صور أو مظاهر لبتاح اله

---

(1) – هنري بريستد، فجر الضمير، تر/سليم حسن،الهيئة المصرية الهامة للكتاب، 1999 ص 51.

(2) – المرجع نفسه، ص 51،52

منف المحلي، المسيطر على أصحاب الحرف والصناعات، والذي يعتبر اله كل الحرف[1].

ويعتبر الإلهان – راع – و – أوزير – أعظم الهين في تاريخ مصر القديمة، وقد نسجت حولها الكثير من الأساطير التي حافظت عليها صراعات الزمن على ضراوتها، وقد ارتبطا بالشمس والخضرة، وتروي الدراسات العلمية من مخلفات الآثار التي تركت على الأهرام في شكل أناشيد، إن اله الشمس هو سيد شؤون مصر، وهو الذي مكن لفرعون ما بلغ من مجد، حسبما يروي التاريخ القديم ويذكر هنرى بريستد في كتابه فجر الضمير "...انه يمكن لم – أي لفرعون – مصر العليا، ويمكن له مصر السفلى، ويهدم له معاقل آسيا، ويخضع له كل الناس، الذين سواهم بأصابعه[2].

إن الحضارة المصرية القديمة قد انهمكت مثل حضارات سبقتها وأخرى تلتها، في صناعة الأساطير، والانغماس في التعبير عن مكنوناتها، فكانت لهم من أشكال التعبير وأنماطه ما يمكن تسميته بالقالب المسرحي الأسطوري، فقد كتبت مسرحية "التتويج" في عهد الملك سنوسرت الأول، ومسرحية "انتصار حور على ست" قاتل والده أوزيريس والتي يرجح أن كاتبها هو "الحكيم أمحتب" في عهد الملك زوسر، وغير هذا كثير، وعندما مر هيرودوت* المؤرخ اليوناني الكبير ببلدة صان الحجر عام 450ق.م أشار إلى أن :" على هذه البلدة تقام ليلا تمثيليات تصور آلام إيزيس، والمصريون يسمون هذه التمثيليات بالأسرار، لم تكن هذه النصوص التمثيلية ساذجة

---

(1) – المرجع نفسه، ص 53.

(2) – هنري بريستد. فجر الضمير. ص: 47.

* – هيرودوت أو هيرودوتس مؤرخ إغريقي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد (484 ق.م – حوالي 425 ق.م). اشتهر بالأوصاف التي كتبها لأماكن عدّة زارها، وأناس قابلهم في رحلاته، عرف بأب التاريخ. معروف بفضل كتابه تاريخ هيرودوتس الذي يصف فيه أحوال البلاد والأشخاص التي لاقاها في ترحاله حول حوض البحر الأبيض المتوسط.

بل كانت ذات مغزى، وكان رجال الدين هم من يقومون فيها بالتمثيل، وكانت القصة تدور حول بحث إيزيس وابنها حور عن جثة زوجها وأخيها أوزيريس، التي قطعت أربعين قطعة بعدد محافظات مصر وقتئذ، غير أن إيزيس وابنها حور قد نجحا بعد معارك في جمع جثة أوزيريس وإعادته للحياة، ولم يكتف هيرودوت بهذا النص التمثيلي الذي يثبت وجود المسرح في العصر الفرعوني، بل يذكر أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج من النطاق الديني[1].

غير أن الكثير من الدراسات تذهب إلى أن المصريين لم يخرجوا بالمسرح خارج الجو الأسطوري والمعبد، فبقيت تمثيلياتهم طقوسا دينية لم تر النور، مأسورة بين جدران المعابد الموصدة. فالنصوص المسرحية المصرية برمتها إما أن تبدأ دينية أو تنتهي نهاية دينية، ومن بعض ما ورد في هذه النصوص نجد احد الممثلين في إحدى لوحات المعبد أدفو* يقول:"كنت أرد على سيدي في كل أدواره، فإذا قام بدور الإله كنت أقوم بدور الحاكم، وان أمات أحييت"[2]، كما كانت امرأتان تقومان بدور ايزيس وأختها نبفتيس على باب المعبد أيام الحداد على أوزيريس[3] .

ومما هو متفق عليه أن المسرح الإغريقي قد نشأ نشأة دينية، غير أن الفرق بينه وبين المسرح الفرعوني هو أن المسرح الإغريقي قد خرج إلى عامة الشعب، وتخلص من الأسر الديني، أما الفرعوني فلم يخرج أبدا عن ذاك الأسر الديني، هذا بالإضافة إلى أن المسرح الفرعوني يختلف كل الاختلاف عن نظيره الإغريقي من حيث قواعد المسرح الغربي المعروفة، فالمسرح الفرعوني ما هو إلا مظهر من مظاهر التمثيل الديني،

---

(1) – محمد على الفار، المسرح في مصر الفرعونية
http://karatees.blogspot.com/2008/05/blog-post_9284.html

* – هو معبد مكرس لعبادة الإله حورس بني في العصر المتأخر من 237 و حتى 57 ق.م. في عهد بطليموس الثالث وقد بني المعبد علي الطراز المعماري المصري المتبع في بناء المعابد.

(2) – آتيين دريوتون، المسرح المصري القديم، تر/ثروت عكاشة، الهيئة المصرية للكتاب.ط2. 1988، ص 50.

(3) – المرجع نفسه، ص 51.

وبعبارة أخرى: كانت مظاهر التمثيل فيه تترسم في مراسم الشعائر الدينية، من تراتيل وأناشيد وحركات إيمائية تتطلبها بعض الشعائر[1] في حين أن المسرح الإغريقي قفــز إلى التصوير والتجسيم ، فساعده ذلك على تحرير الدراما مــن صــرامة الطقــوس الدينية[2].

من هنا يتضح وبجلاء أن الدور الذي لعبه المسرح في مقابل الأسطورة كــان دورا توثيقيا، استطاعت نصوصه الخالدة أن تعطي للأساطير القديمة نفســا جديــدا للحياة، عبر تعاقب الأزمنة الغابرة، وقد بقيت الأساطير الفرعونية مغمورة في دهاليز الماضي نظرا لعدم مواكبة التطور المسرحي بالشكل الفاعل الذي يسمح بذلك، على أن القلة القليلة التي وصلتنا قد أفاضت بالكثير، في تطور المسرحية العربية في العهــد الحديث.

أما عن الأسطورة في المسرح العربي الحديث وتوظيفها، فقد بقيت حاضــرة شأنها شأن المجتمعات الأوربية، مع فروق طفيفة ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار، هي أن المسرح العربي حديث النشأة والظهور، وسنسلم جدلا في بحثنا هذا أن نتعامل مــع المسرح العربي في نطاق ما بعد **مارون النقاش*** والذي يكاد يجمع فيه النقاد انه الناقل الأول لهذا الفن من الثقافة الغربية إلى التربة العربية في مطلع القرن التاسع عشر.

ويعتبر توفيق الحكيم الرائد الأول بلا منازع، في مضمار النهل من الأســطورة والمحافظة على جوها الخصب، وقد تعددت مصادره في ذلك وتنوعت، إذ أن

---

[1] – سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة 2000، ص 15.

[2] – جون غاسنر، ادواركون ، قاموس المسرح، ترجمة: مؤنس الرزاز ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط1، عمان، 1982 ،ص 213

* – مارون النقاش (1817–1855) هو تاجر بيروتي لبناني، يعتبر رائد المسرح العربي. قضى سنوات عدة في إيطاليا حيث اكتشف هذا الفن الجديد وشغف به، فلما عاد إلى لبنان ترجم بالتصرف مسرحية موليير الشهيرة L'Avare تحت عنوان البخيل سنة 1848 فعرضت المسرحية على خشبة أقامها بمنزله، وحقق بهذه المبادرة بعض النجاح وسمحت له السلطات العثمانية ببناء قاعة مسرح حقيقية.

مسرحياته قد حلقت إلى التاريخ المصري القديم مستلهمة أسطورة الفراعنة الأوائـــل الشهيرة "ايزيس"، لتحط الرحال عند الإغريق، فتغرف من أمهـــات أســـاطيرهم، "أوديب ملكا" و "بجماليون"، فبل أن تستقر مع التراث الإسلامي وامتداده الإنساني كما هي الحال في مسرحية " أهل الكهف " و"شـــهرزاد" و " الســـلطان الحـــائر" و"سليمان الحكيم "، دون أن ينسى الحكيم حاجة عصره الماسة للتعبير عن الفلكلور الشعبي، كما هو الحال في مسرحية " يا طالع الشجرة"، حيث استقى من العـــادات الشعبية بعض الرموز التي تؤدي وظيفة الأسطورة[1].

لقد عاصر توفيق الحكيم واحدة من أهم مراحل التطـــور الفـــني للمســـرح الأوروبي، بزعامة كبار المسرحيين أمثال جون كوكتو، جون بول سارتر، صـــاموئيل بيكت، اندريه جيد، جون أنوي وغيرهم، وكانت لهذه المعاصـــرة تأثيرهـــا علـــى إبداعات الحكيم، خاصة في العودة للتراث العالمي والاستلهام من مضامينه، معتبرا أن الأسطورة مصدر هام ينبغي أن يقوم عليه المسرح المعاصر، و لهذا يعد توفيق الحكـــيم عميد المسرح العربي من خلال مسرحياته الرمزية، المتأثرة بالمسرح الفرنسي على وجه الخصوص، و ذلك باعتماده على الرمز الأسطوري في تأليف أعماله الدرامية[2].

وكغيره من الكتاب المسرحيين الغرب فقد انتبه الحكيم إلى ضرورة اســـتلهام الأسطورة من حيث كونها فلسفة جمال لا تقليدا أعمى، فالمسرحية ليست نسخة من الطبيعة بل هي محاكاة لها[3]، لتصبح الأساطير ذاتها جزءا من هذه الطبيعة، تدل على مدى التغيرات التي كانت تطرأ على عقليات الفنانين، و ونظـــم العصـــر، و أذواق الجماهير. و من بين الأعمال المسرحية ذات الطابع الأسطوري نجد مسرحية

---

(1)- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، سلسلة النقد الأدبي، ط1 ،دار الحداثة للطباعة و النشر – لبنان 1986 ، ص 103.

(2) – Jacob landau, études sur le théâtre et le cinéma arabes. G.P. Maisonneuve et – la rose, PARIS 1965, P 122 .123

(3) – ألادس نيكول. علم المسرحية ص 32.

"بجماليون " لجورج برنادشو، التي استلهم فيها جماليات الأسطورة الإغريقية[1]، والتي أعاد صياغتها الحكيم بمنطق موازي لبيئته وعاداته وتعاليم مجتمعه.

لقد استطاع الحكيم تحقيق غايتين هـــامتين مـــن وراء اســـتلهامه المضـــامين الأسطورية، أولهما أن الأسطورة فضاء غير زماني يتعدى التقييـــد اللحظـــي، تفقـــد الشخصيات فيه الهوية الذاتية لتذوب في الوضع الإنساني العام، متعدية حدود الزمان والمكان، وثانيهما أن الأسطورة في صميمها تبقى دائما رمزا لأنموذج الهوية الإنسانية دون انتساب، إنها رواية أو تقليد بدون أساس تاريخي أو علمي مجسد لفكرة شـــعبية تتعلق بظاهرة طبيعية، أو حوادث تاريخية أو أفعال إلهية أو بطولية، تتحاشى منطـــق العلاقات الواقعية بين الأشياء، فضلا عن أن شخوصها قـــد لا ينتمـــون إلى عـــالم الأسوياء من البشر، و إنما هم خارجون على طبيعتهم، و قد يفوقون الواقع و المعقول حيث أنهم يتمتعون بجلال رائع، و قوة غير مألوفة قادرة على تحدي الزمن، كما أنها تتميز بتكوين فريد[2].

والى جانب الحكيم، فقد اقتفى العديد من المسرحيين العرب الـــدرب ذاتـــه، مقتنعين بضرورة التواصل الإنساني، واستقراء الواقـــع العـــربي فنيـــا وإيـــديولوجيا واجتماعيا، من خلال توظيف التراث واستلهام مكنوناته، بمنحه الأبعاد والإيحـــاءات والدلالات وفق رؤى جمالية تعكس هذا التوظيف، فنجد سعد الله ونوس في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" و"الملك هو الملك"، وألفريد فرج في "الزير ســـالم" وريـــاض عصمت في "هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت العزيزة؟"، وعلي أحمد باكثير "الملك أوديب" وسمير سرحان مسرحية "عودة الغائب" يحاكي فيها أسطورة أوديب أيضـــاً ووليد إخلاصي مسرحية

[1] – عبد الرحمان ياغي، في الجهود المسرحية الإغريقية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط1- بيروت 1980 ، ص 24

[2] – سعد أبو الرضا، الكلمة و البناء الدرامي، ط 1، دار الفكر العربي – بيروت، ص 121، 122.

"أوديب ومأساة العصر"، وخليل هنداوي في مسرحية "سارق النار"، واستلهم علي عقلة عرسان موضوع مسرحيته "رضا قيصر" من أحـــداث يوليـــوس قيصـــر ليحاكي الأحداث العربية من خلالها، فقد أعاد هؤلاء الكتاب إنتاج الأساطير الحديثة بما يتناسب وواقعهم الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وفقا لرؤى القرن العشرين.

4- الأسطورة في المسرح الجزائري

تعتبر التجربة المسرحية في الجزائر حديثة النشأة، مقارنة بمثيلاتها في بقية البلدان العربية، خاصة وان الوجود الفرنسي قد سعى بكل الوسائل إلى طمـــس الأصـــول الثقافية والحضارية للمجتمع، إلا أن رواد هذا الفن قد حاولوا الرجوع إلى التـــراث الشعبي واستلهام أساطيره وحكاياته في تجارب عديدة ومتنوعة.

فقد اقتصر توظيف الأسطورة في المسرح الجزائري بالشكل الصريح، على عدد قليل من المسرحيين، في مقدمتهم ولد عبد الرحمان كاكي، والذي كان له نشاط بارز في صناعة مسرحه على سند الأطر التراثية، مستلهما منها المواضيع تارة والســـياقات الفنية تارة أخرى، مادامت العودة إلى التراث تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيـــق الذات والهوية، وإحياء تراث الأجداد والآباء والافتخار بآثارهم ومجدهم التليد[1].

فيما انشغل العديد من المسرحيين بالفضاء الأســـطوري، دون الانغمـــاس في المواضيع أو الأطروحات العميقة لها، على أن العديد من الأعمال قد حرصت علـــى استلهام الجو العام دون المضمون، متجنبة ذات الأسطورة ببعدها الحضـــاري لعـــدة أسباب، أهمها قدسية الدين الإسلامي وتعاليمه ومكانته في المجتمع الجزائري.

وبالرغم من البداية المتأخرة للمسرح في الجزائر، إلا انه وقف جنبا إلى جنـــب مع تطلعات الشعب الذي يئن تحت وطأة الإستدمار الفرنسي الغاشم، فاخذ يشـــق طريقه

---

[1]- صالح لمباركية. المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية. رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي. باتنة. 2005 .2006. ص:226.

بخطى حثيثة في رسم معالم الثورة والتعاليم الوطنية وإرسائها بشكل متجذر، فكانت الغاية الأسمى هي الدفاع عن الهوية الوطنية والشخصية الجزائرية بلغتها ودينها وانتمائها، وفي هذا السياق يرى غابريل أوديزيو في كتابه "الأوبرا الأسطورية" بأن الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد سنة 1920 أن الجزائريين بدؤوا يعبرون جماهيريا عن وجودهم و عن شخصيتهم بلغتهم الأم و يؤكدونها بواسطة مسرح يجب أن يعي خصوصية مصيره و قواه...[1].

وقد تبنى اوديزيو هذا الموقف بعد تاريخ عرض أول مسرحية جزائرية لكاتبها علالو، هي مسرحية "جحا" التي قال فيها سعد الدين بن شنب: (في يوم الأربعاء 1926/04/12 قدم على خشبة المسرح الجديدة أول عرض مسرحي بالعربية العامية، وهي كوميديا جحا تتكون من فصلين وثلاث لوحات، ومن تأليف السيدين دحمون وعلالو، وبسبب النجاح الكبير الذي حققته، فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى، لقد وجد المؤلفان الوسيلة التي يثيران بها اهتمام الجمهور، وذلك حينما خاطباه باللغة التي يتكلمها، في موضوعات مألوفة لديه)[2].

ويرى علالو (أن مهما تكن المواضيع و الأشكال و الطرق المتبناة آنذاك، فإن طابع التلميح السياسي كان يتبع الإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب و تنمية وعيه... لقد كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن نعبر من خلاله عن أنفسنا و بلغتنا، و نعالج فيه مشاكلنا اليومية، و نسلط الضوء من خلاله على شخصياتنا التاريخية البارزة)[3].

---

[1] – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ص 193 . 194 .

[2] – علي سلالي، شروق المسرح الجزائري، منشورات التبيين، الجزائر، 2000 ص 24

[3] – أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره (1926-1989) منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر. 1998. ص11.

فكانت الأهداف السياسية واضحة في البدايات الأولى للمسرح الجزائري، تتلخص في المحافظة على الانتماء الحضاري والنقاء الثقافي للمجتمع، ما استوجب عودة للتراث الشعبي الذي يكسب للكاتب المسرحي لغة أصيلة، لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة، وفجر طاقاتها، عند ذلك تتفجر لديه مكنونات الأفكار[1].

و لم يكن هذا ليتأتى لولا تلك النفحات الأسطورية التي استلهمها الكاتب في مسرحيته، ابتداء من شخصيتها الرئيسية "جحا" فما من قطر عربي إلا وعرف جحا بسمته وملامحه وأسلوبه وفلسفته في الحياة والتعبير، فعرف في هذا النموذج القومي عصا التوازن في خضم التحديات والمعوقات، تمثل نوادره زادا فنيا ونفسيا بعيد الأثر، قد يدفعه إلى الابتسام والسخر وقد يدفعه إلى الضحك والدعابة لما فيها من انحراف عن المألوف، ولكن لو تجاوزنا قشرتها الخارجية لوجدناها وسيلة حيوية من وسائل الدفاع عن الذات العامة باعتبارها النموذج والمثال، مؤكدة بالتناقض الظاهر أو الخفي القيم الإنسانية العليا[2].

إن استحضار شخصية جحا الأسطورية لم يكن لمجرد السخرية والدعابة، بقدر ما كان حاجة ملحة فرضتها الظروف الحياتية السائدة، والتي كانت في أمس الحوج إلى النقد والتعديل، إن اقتفاء آثار الملامح الأسطورية في المسرح الجزائري، يبدأ تحديدا من أول عمل مسرحي حديث الاكتشاف بعنوان " نزهة المشتاق و غصّة العشاق في مدينة ترياق بالعراق" لمؤلفها الجزائري – إبراهيم دانينوس –، والتي تعد أقدم مسرحية في تاريخ المسرح العربي، خاصة وأنها كتبت في عام1847، أي العام نفسه الذي عرض فيه **مارون النقاش** مسرحية "البخيل" مقتبسة عن موليير.

---

(1) – عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي، مجلة الأقلام، دار الجاحظ، بغداد، 1997، عدد 08، ص 67.

(2) – محمد رجب النجار، جحا العربي، عالم المعرفة، الكويت، عدد 10 ص 7.

تتخذ مسرحية دانينوس من الروح الأسطورية فضاء خصبا لها، تسبح فيها شخصياتها الاثنين والعشرين في مدينة خيالية بالعراق، تدور أحداثها في كنف شخصيتين رئيسيتين هما "نعمة" و ابن عمها "نعمان" والذي يسافر بعيدا إلى الهند في خدمة سيده، وكأي أم غيورة على ابنتها تحاول أم نعمة إقناع ابنتها من الطلاق من زوجها والزواج من ابن خالها "رامح" ليتدفق من الأحداث سيل من الصراع النفسي الحاد، تركن في آخره البطلة نعمة إلى الاختيار الصواب وانتظار عودة زوجها، لتظفر بعد إخلاصها بفرج لقائه، وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة يجتمع فيها الزوجان المحبان مرة أخرى[1].

وقد كان لهذه المسرحية نصيب هام من الاهتمام النقدي تمثل خاصة في القراءة التي قدمها الدكتور الانجليزي" سادجروف" حيث يرى بأنها مسرحية تستحق الاهتمام والبحث ويقول في وصفها (بالإضافة إلى القصص المركزية ، نجد هناك وصفا رائعا للبلاد التي يقصدها الرحالة ،... إلا أن لها بعدها الوطني، و فيها تأكيد على الشخصية الجزائرية)[2].

أما فيما تعلق بالجانب الفني فيها فقد علق سادجروف (أن الكاتب أدخل في المسرحية عنصر الموسيقى ليضفي عليها البعد الدرامي، و ذلك من خلال غناء الشخصيات على خشبة المسرح)[3].

وتتجسد أهم ملامح الأسطورة في فضاء المسرحية الخيالي، حيث أن الكاتب لم يحدد لها الأطر الزمانية ولا المكانية، متجاوزا بذلك الطرح الواقعي، كما يتمحور الحدث فيها على موضوع الرحلة ومعاناتها في البحر، ويذكرنا هذا بأساطير الإغريق القدامى وشخصياتها البارزة، وتتشابه أحداث المسرحية إلى حد ما مع رحلة اوليس

(1) – أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته و تطوره (1926-1989). ص 12.
(2) – المرجع نفسه. ص: 13
(3) – المرجع نفسه، ص 13.

الطويلة والشاقة في حرب طروادة، والتي عانت جرائها زوجتـه بينيلـوب ويـلات الانتظار، ما اجبرها أن تكافح كل تلك الظروف العصيبة، وفـاء منـها وإخلاصـا لزوجها الغائب، ليكلل صبرها نصرا بعودة زوجها وتخليصها مما كانت فيه.

وفي ذات السياق مضي رشيد القسنطيني، في مسرحيته "زغيربان و شرويطو" المقدمة عام 1929، والتي حاكى فيها مسرحية جحا لعلالو، والتي تدور أحداثها في مدينة خيالية يحكمها سلطان له ابن يسمى "زهو الفلا" وقع في حب فتـاة تسـمى "بدر السلا "، ويقف السلطان أمام رغبة ابنه، فيصاب بمرض غريب يعجز الأطبـاء عن تشخيصه، فيأمر بمنح جائزة لمن يعالج ابنه، فتحمل الأقـدار الثنـائي زغيربـان وشرويط و إلى القصر ليجدا نفسيهما أمام الأمير المريض، فيجد فيهما أنسا، ويحكي لهما مصابه، فيساعدانه ليلتقي عشيقته، وبعد عناء وشقاء مضنيين، تنتهي المسـرحية نهاية سعيدة يلتئم فيها شمل العشيقين بمباركة السلطان.

والأمر سيان مع مسرحية القسنطيني، إنها استمرارية في الغرف مـن التـراث الأسطوري العربي، باعتباره المتنفس الجامع للثقافة الجزائرية وقتئذ، كما تجلى ذلك في الفضاء الخيالي، والتناول السلس للأحداث، في انسجام تام بين الطرح والشكل الهزلي للعرض الفني .

يقول الشريف الأدرع : " إن مسرح القسنطيني هو عملية اتصال بالتمثيل ، قوامـه الارتجال ، فلا يقدم مسرحية تامة الكتابة، و بهذا المنهج صار مسـرح القسـنطيني مسرحا حيا لكونه يستمد موضوعاته من الأساطير ، و ثانيا لكون عملية "التمسرح " لديه متغيرة بتغير الموقف و الجمهور(1).

لم يتوقف المسرح الجزائري عند هذا الحد في استلهام النواة الأسطورية، بل تعداه إلى كتاب آخرين في مقدمتهم سيد الكوميديا ما بعد الاستقلال "رويشد".

---

(1)- أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته و تطوره (1926-1989). ص 11.

استهل رويشد مسيرته بمسرحية "حسان طيرو" التي قدمها المسرح الوطني الجزائري عام 1963 وأخرجها مصطفى كاتب، وقد حرص رويشد على أن يكون مسرحيا شعبيا بالدرجة الأولى، يعبر بالطريقة ذاتها التي يفهمها الجمهور الجزائري، خاصة وانه في مرحلة ما بعد الاستقلال، وقد كان هذا الموقف إلى حد ما، شعار خفاقا لمعظم التجارب المسرحية اللاحقة.

ومن أهم الأعمال التي استلهم فيها رويشد الملامح الأسطورية، مسرحية "الغولة" التي قدمها المسرح الوطني عام 1966، وتدور أحداثها حول مظاهر اجتماعية ومعيشية عديدة، كان يعانيها المواطن وفي مقدمتها البيروقراطية، وسوء التسيير وبعد الإدارة عن الموطن، فلم يجد رويشد خيرا من "الغولة" كدلالة رمزية عن ذلك الكائن الأسطوري، ليحاكي بها تخاذل الإدارة في أداء مهامها، واعتبرها مصدرا للفزع والخوف الذي يسيطر على هواجس الناس.

وقد تعرض الكاتب في هذه المسرحية بنقد لاذع للمسيرين الإداريين، صابا جام غضبه على النمط والشاكلة التي تتوجه بها الإدارة نحو المواطن، فالغولة كما يدل معناها الأسطوري و الخرافي هي ذلك الشره المريض نفسيا و الأناني الذي يريد أن يلتهم كل شيء[1].

وغير بعيد عن هذا، يبزغ فجر المسرحية الجديدة آنذاك مع الكاتب الشهير "كاتب ياسين" والذي بدأ مسيرته بتصوير نضال الشعب الجزائري في سبيل تحقيق استقلاله ووحدته القومية والوطنية.

مر مسرح كاتب ياسين بمرحلتين رئيسيتين أولهما اقتفاء الآثار العالمية، وثانيهما الانتقال إلى فضاء الإبداع الشعبي، ويصرح في هذا السياق: (...لقد حتّم علي الوضع الاستعماري أن اكتب باللغة الفرنسية، بل وأن أبحر فيها، لان الاستعمار كان

(1) – أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته و تطوره (1926-1989). ص 31.

يمنع المسرح في الجزائر، و لم يكن يسمح إلا بالقليل...)[1]، و لم يخف كاتب ياسين إعجاب أمه وولعها الشديد بمسرح رشيد القسنطيني، الذي كان يقدمه في الراديو، واعتبرها أهم مصدر وجّه المرحلة الثانية من إبداعه فيقول: (إن من حكى لي حكايات "غبرة لفهامة" و"مسحوق الذكاء"هي أمي، وليس غير الأم يرضع الطفل، القلب، المخ وما قاله الأجداد، وكل ذلك يأتي من ثقافة الأم، وفهمت من ذلك كله بضرورة قيامي بعمل الدارجة الشعبية لأني اعرف أنها اللغة التي تستطيع أن تمس الشعب).

كتب كاتب ياسين رباعيته الشهيرة التي تحمل عنوان "طوق الاضطهاد" بين عامي 1954، 1959، والتي تظم (الجثة المطوقة، مسحوق الذكاء، الأجداد يزدادون ضراوة، وقصيدة الختم)، وتتميز بأنها أعمال ذات بناء معقد، عبارة عن تركيبة من الفلكلور الشرقي والتراجيديا الإغريقية القديمة والأحداث التاريخية، وهي في مجملها سبيكة من الرموز والاستعارات والشخصيات الواقعية التي يوحدها الانسجام.

وتتصدر هذه الأعمال مسرحية "الجثة المطوقة" والتي تعبر بشكل ما عن المرحلة الأولى من مسرح كاتب ياسين، والتي انغمس فيها بمحاكاة الآداب الغربية وعوالمها الأسطورية، فضاء وشخصياتا؛ تروي المسرحية أحداث الثامن من مايو 1945 وتبعاتها إلى غاية اندلاع ثورة التحرير الجزائرية المجيدة، وقد استلهمها مؤلفها من روايته السابقة "نجمة"، وتدور أحداث المسرحية في فلك بطلها التراجيدي " لخضر"، والذي يكابد المر من اجل الدفاع عن قضيته، إلا أن القدر اكبر منه، فيموت في غمرة الصراع، تاركا وراءه عشيقته وحياته "نجمة" ليعود في شكل نسر في الجزأين المواليين للثلاثية، أما "نجمة" فهاهي هناك، تنتظر عشيقها الذي مات، في شارع الوندال، مات بعد أن حاصرته دماؤه من كل مكان، لكنه في عيون نجمة ليس هذا بموت، انه انبثاق

---

[1] – المرجع السابق، ص 113.

للوجود، انه القطيعة مع ما هو آت، انه عصر التضارب والتغالب واللاموت، فنجمة ليست إلا نجمة في مكانها وما لخضر إلا حلم يشع تارة هنا وتارة هناك و ما عاناه من تعذيب و آلام ، و حتى نهايته الأخيرة فهو يبقى دائما في شارع نجمته التي تعتبر بمثابة السبيل الوحيد الذي يلقى فيه حتفه[1].

جدير بالذكر أن كاتب ياسين حاول أن يصنع شخصية مركبة مسبوكة بشكل توازني ومتين، وقد نجح في ذلك إلى ابعد الحدود، فشخصية لخضر ببعدها البطولي التراجيدي كونها حلما وتطلعا ينبغي تحقيقه، وبامتدادها الواقعي الراهن باعتبارها منتهية في لحظة ما، كل ذلك يمثل شخصية البطل التراجيدي العالمي، و البطل العدمي الحديث[2]، في التقاء متناسق اشد التناسق، فرضته ثقافة الاستمرار والوعي بصدى الحاضر والتاريخ.

تومض مسرحية "الجثة المطوقة" ومضات أسطورية عديدة ومتنوعة، من بينها إلى جانب البطل الأسطوري، نجد سلطة الأسلاف اللاشعورية والتي كثيرا ما عبرت عنها أحداث المسرحية، والتي ربما تقابل في الأساطير اليونانية مكانة الآلهة، كما تندمج المسرحية في بعض مراحلها بالشعر الذي يؤديه الكورس، لتصبح لوحة فنية لجمال الكلمة واللحن، والذي يزيدها جمالا تلك الملحمية الباهرة التي تطغى على فضائها الأسطوري، في كنه شخصيات رسمت معنى لحياة كاتبها كاتب ياسين.

وعلى العموم فان "الجثة المطوقة" قد عبرت عن مرحلة هامة من تاريخ المسرح الجزائري السائر في صناعة قضاياه، واللافت للانتباه أن كاتب ياسين لم يكن سوى امتدادا تاريخيا زمانيا لمحصلة تأثير الفكر القديم والحديث في بوتقة واحدة، تلك هي

---

(1)- KATEB YACINE, L’œuvre en fragments, inédits littéraires et textes retrouvés et présentés par jacqueline Arnaud, deuxième édition, la bibliothèque arabe sindbad 1989 P 277

(2)- غالي شكري، أدب المقاومة، ط2، منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت - لبنان 1979 ص 279.

السمة الأسطورية التي تميزت بها هذه المسرحية، كما أنها تحتفظ من مسرح "بريخت" الملحمي بجوهره و لبه الأعظم، البطولة الشعبية[1].

لتستمر المسيرة الفنية للرجل في وجهها الجديد، خاصة بعد أن تأكد أن المسرح ليس فقط ما قاله أرسطو، أو بوالو، أو ديدرو أو غيرهم، فكتب مسرحية "محمد خذ حقيبتك" والتي قفزت من علياء الفن إلى عامة الناس، حيث الأحداث البسيطة المستمدة من واقعية الناس وأحوالهم، واللغة العامية السهلة المعبرة عن احترام الذوق الشعبي واستيعابه، وغير بعيد عنها كتب مسرحية "مسحوق الذكاء" والتي تعد واحدة من أهم انتاجات كاتب ياسين، في استلهامها الروح الشعبية والبعد الجماهيري، فكانت أول عمل وظف في فعله المسرحي شخصية الراوي، حيث جعل من شخصية – جحا– بطل الحكايات الشعبية محورا لها،على الرغم من أن أحداث المسرحية تجري في مصنع لتكرير البترول، وسط تركيبة من الديكورات المعقدة، (... فبينما يبدأ العمال بإخراج المسرحية وتوزيع الأدوار بينهم، ينضم إليهم جحا بشكل غير متوقع، ويتدخل في إيقاع الحياة العمالية وكذا عملية الإنتاج، فيصبح عنصرا فاعلا في إخراج العرض، ويحل العمال محل الجوقة بملابسهم البرتقالية الموحدة، وقد انسجمت غرابة الديكور وتعقد فضائه مع شخصية جحا في برنوسه القاتم الذي يمثل الملابس العربية خارج حدود الزمن، انسجاما كاملا لم يتعذر على الجمهور تقبله في حالته المصطنعة...)[2].

ومن أهم دواعي نجاح هذه المسرحية استلهامها العالم الأسطوري الدسم، مجسدا في شخصية جحا، والتي استطاعت إلى حد كبير السيطرة على أذهان المتلقين وجلب انتباههم، فقد أدرك الوجدان الشعبي أن المأساة يمكن أن تتحول إلى ملهاة، وذلك أن موقف الإنسان من أعباء الحياة ليس هو الذي يحدد الفرق بين البكاء والضحك،

---

(1) – المرجع السابق. ص 286.

(2) – الشريف الأدرع، حوار مع كاتب ياسين. ص 115.

ولكن الزاوية النفسية هي التي تحدد ذلك... وهكذا استطاع جحا الواقع والرمز أن يكابد الحياة وان يضطرب فيها[1]، ويصنع الواقع المثالي الذي تلتقي فيه جل التطلعات الإنسانية ، فلم يكن عبثا أو من قبيل المصادفة أن يولد في رحم مسرحية كاتب ياسين شخص جحا، أو شخصية جحا، بالمعنيين المتقاربين، مادام يمثل وجودا للشعور الجمعي الحي للمتلقين حينئذ، ليبقى الفضاء الأسطوري هاجسا نابضا بالحياة ليراع كاتب ياسين، بل عمقا حضاريا يجد عن طريقه ذاته التائهة، انه – كما يقول كاتب ياسين – الرجوع إلى الأصل حيث يمكننا أن نغير أمجاد تراثنا الشعبي الذي قارب أن يزول، ولنفك عن أنفسنا تراكمات التقاليد الغربية البالية، حتى نستطيع تحرير ثقافتنا من الغزو الثقافي الامبريالي الغاشم[2].

وكغيره من المسرحيين الجزائريين عكف ولد عبد الرحمان كاكي على النهل من التراث القديم، والبحث في مضامينه عما يمكن أن يجسد تطلعاته الفنية والإنسانية، فكانت الأسطورة من أهم الموارد الفنية والفكرية لمسرح هذا الرجل في معظم إبداعاته، فقدم عام 1966 مسرحية "القراب والصالحين" والتي استقى موضوعها من خرافات شعبية جزائرية شبيهة إلى حد كبير بالأسطورة الصينية، التي استلهمها الكاتب الألماني **برتولد برخت*** في مسرحيته "الروح الطيبة في ستشوان"، لينقلها إلى قرية صغيرة أصابها القحط، فيضطر أهلها إلى مغادرتها، وعندئذ يأتي القراب بعد أن يرسل له ثلاثة ولية، غير أن السكان يرفضون استضافتهم فيترلون في ضيافة حليمة العمياء، التي تكرمهم وتذبح لهم عترها الوحيدة، فيقررون مكافأتها بإقامة قرابة في

---

[1] – محمد رجب النجار.جحا العربي. ص 84.

[2] – الشريف الأدرع، حوار مع كاتب ياسين. ص 119.

* – شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني. يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين (1989- 1956) من مؤلفاته الأم شجاعة ، الإنسان الطيب من سيتشوان، الاستثناء والقاعدة، طبول في الليل، دائرة الطباشير القوقازية، حياة جاليليو.

بيتها فتصبح موردا استغلاليا للسكان، إلى أن يأتي احد أقارب حليمة ويهدم القرابة تحت شعار لا للاتكالية والعمل هو طريق النجاح.

ومن أهم الخصائص الجوهرية لهذه المسرحية هو اتساع فضائها التأويلي والذي كان نتاجا لعدم التدقيق في رسم الملامح الزمانية والمكانية للأحداث، فقد كانت فضاء متخيلا صالحا لكل زمان ومكان، باعتبار الروح الأسطورية التي تخللت ثناياها، وعلى الرغم من أن المسرحية لم تغص في القيم الأسطورية بالشكل الصريح إلا أنها تعرضت لروحها في السياق العام لها، والذي تدفع إليه قابلية التعاطي الشعبي،(... فالأسطورة توصف كواقع خيالي غيبي ونحن لا نسهم في كشف جوهر الأسطورة، بل ينحصر كل ما نفعله في أننا نعكس نظرتنا إليها لا أكثر، أي أننا نصف أنفسنا وليس الأسطورة)[1]، وجدير بالذكر أن هذه المسرحية تدعو بما لا يترك مجالا للشك، إلى ضرورة القضاء على الخرافات والشعوذة والعادات البالية التي تسيء إلى الإنسان أينما كان وارتحل.

ولم تختلف كثيرا عن سابقتها مسرحية "كل واحد وحكمه" والتي قدمها كاكي في العام ذاته 1966، وتدور أحداثها حول الفتاة (الجوهر) التي حاول أهلها تزويجها لرجل يكبرها سنا، ولديه ثلاث زوجات واثنا عشر ولدا، وترفض الجوهر هذا الزواج بإصرار، فلم تجد حلا إلا أن تنتحر حفاظا على حبها لشاب تهواه، ترمي بنفسها في البحر، لكن الأرواح من جنس العفاريت تنقذها وتعتني بها بعيدا عن أهلها إلى أن يموت الرجل الذي كان يريد الزواج منها[2].

لقد بنى كاكي الصراع على تناقض الطبقات الاجتماعية وإفرازاته، فطبقة الأغنياء يمثلها (الحاج جبور) بماله وسلطته الاجتماعية، وطبقة الفقراء تمثلها (الجوهر)

---

[1]– ألكيس لوسيف، فلسفة الأسطورة، ترجمة منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2000. ط 1.ص 74.

[2] – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية. ص 105.

وعائلتها المحتاجة الواقعة في أنياب الاستغلال والطمع، ليشتعل فتيل التصـــادم بـــين الطبقتين خصوصا وان أب الجوهر (الشيخ سليمان) مدين بالمال والمســـكن للحـــاج جبور، وبمقابل هذا فان الجوهر واقعة في غرام جارها (السعدي)، فتطفوا إلى السطح واحدة من أهم قضايا المجتمع تعقيدا وهي حرية المرأة وحقوقها المهضومة، وسط أبشع أنماط الاستغلال والأنانية الدكناء.

وترفض في الأخير الجوهر الزواج من الشيخ جبور، وتأبى على نفسها أن تبيعها لتقرر الانتحار تضحية منها لحبها من جهة، وللخلل الإنساني الذي يمكن أن تخلفه هذه العلاقة بينها وبين الشيخ جبور من جهة أخرى، وفي هذا الســياق تعلــق الجوقة على هذا في الحوار التالي:

الجمـــاعة (5):   – في عمره خمسة و ستين عام.

الجماعة (6) :   – شايب قريب ينحني .

الجماعة (5) :   – و اخطب بنت ما قفلتش ربعة عشرة سنة .

الجماعة (6):   – وكل الناس تقول بابانا.

المـــــــرأة (3) :   – هذا راي الكرش منين تكون شبعانة .

الجماعة (5) :   – نقتلوا اليوم ، و انعشو دفناه .

المـــــــرأة (3) :   – لالا خلوه أروحه يوصل الجبانة ... [1]

وتتوالى أحداث المسرحية إلى أن تصل إلى لحظة الذروة، والمتمثلة في عقد قران الشيخ جبور بالجوهر، وهنا تلج المسرحية العالم الأسطوري من أبوابه الواسعة، عندما تخطف الجوهر، ويتحول العرس إلى فاجعة أبطالها (جن البحر)، لترســم شخصــية البخار الوقائع الموالية وكأن الأحداث المسرحية لم تبدأ سوى هذه اللحظة فقط.
يقول البخار:

- فاتو زوج جمعات و الحاج جبور يدير عرسه .

---

[1] – ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية كل واحد و حكمه، منشورات المسرح الجهوي ، وهران، ص 56.

- **نحكي لكم الحالة كي صرات ، ما اسمعت ما تسمعو .**
- **نهار عرسها اداو البنت ايزوروها ، من بعد هودوها للبحر إيوضوها**
- **اخطات القلتة وين كانوا امعها الزغراتات، وراحت معمدة للبلاعة**
- **الزغراتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات**
- **و في وقت من عشاه عرسها حضروا لعناه موتها**
- **الناس في ذاك الليل تحاكات.**
- **كاين اللي قال : حوست على الممات.**
- **وكاين اللي قال : اداوها الجنون .**
- **لوكان جينا مدادحة هنا تكمل الحكاية ، لكن هذه رواية فيها درس و قراية.**
- **نتخايلوا الدعوة داروها الجنون،و نشوفوا اشتى رايح يصرا ... [1].**

ليصبح المشهد الأخير من المسرحية بمثابة الروح الحقيقية الـتي تنـبض بهـا أحداثها، فبعد أن فتح مؤلفها باب العالم الخرافي على مصـراعيه، تقاذفـت حمـم تناقضات الحياة في صراعها الدءوب ما بين الخير والشر، معلنة عن تعطشها الشـديد للعدالة الكريمة والإنصاف السوي، هذا العدل الذي تضاربت فيه جن الأرض والبحر وحتى السماء، لتحكم في نهاية المطاف حكمها بأن تعاد جثة الجوهر إلى شاطئ البحر ويموت جبور الأناني المنافق مهزوما، وكأن العدالة الإنسانية محكوم عليها بان تولـد لتبقى، لتنتهي المسرحية على لسان البخار قائلا:

– **أيام من بعد الصيادة صابو فريسة الجوهر على الشط .**
– **سيد الحاج فوت شي أيامات و مات.**
– **الحكاية اللي حكيناها مثلناها اصرات ."[2]**

---

(1) – ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية كل واحد و حكمه. ص 59.

(2) – المصدر نفسه، ص 61.

لقد أخذ كاكي بنصيحة معلمه "هنري كوردو" بالشكل الدقيق، عنـــدما خاطبـــه وزملاءه قائلا: " اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنســـي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم"[1] فكانت اللغة المستعملة تراثية عامية مشحونة بالرموز لتعبر عن الواقع الاجتماعي الجزائـــري للفتـــرة الـــتي تواكبها، كما التفت إلى

اختيار شخصياته من الواقع الاجتماعي الريفي، يصقلها صراع أساســـه المتناقضـــات الحياتية الواقعية، يتجسد في ثنائيات القوة والضعف، والغنى والفقر، لتحمل الأحداث على صهوة العالم الخرافي الرحب، لتكون حلقة من حلقات الأسطورة الرتيبة، رغـــم الاستثارة المتواصلة للعواطف والدهشة، حيث يكثـــر ظهـــور الأشـــباح والـــرؤى والمعجزات والتنبؤات وانبعاث الموتى والعقوبة والتوبة المذهلـــة[2]، إلا أنهـــا تبقـــى مصدرا من المصادر الهامة للإنسان البدائي الذي يصنع الامتداد الأول لإنسان العصر الحديث، والذي يبقى دائما بدائيا خلف قشرة رقيقة تعبر عن الحضارة و التقـــدم، و لكن عندما تصطدم رغبات هذا الإنسان بعقبة ما، سرعان ما تتحطم هذه القشـــرة وتشرخ، و يتحول الإنسان المتحضر إلى إنسان بدائي[3]، لذلك تبقى الأساطير تحـــيى في جدلية المودة والتقليد تتناوب فيها جزئياتها بين الموضـــوع والفضـــاء والزمـــان والمكان.

---

[1] – نور الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945–1981 رسالة ماجستير، سوريا، 1984–1985، ص 310.

[2] – علي سلالي، شروق المسرح الجزائري. ص 94.

[3] – عادل النادي، مدخل إلى فـــن كتابة الدراما، مؤسسات الكريم عبد الله، ط1، تونس 1987. ص ص: 19– 20.

وغير بعيد عن كاكي كتب المؤلف صالح لمباركية مسرحيته (الفلقة) والتي تدور أحداثها حول صراع طبقي شرس، سدته ثنائية الغنى والفقر وكذا القوة والضعف ، والملاحظ في هذه المسرحية أنها تتشابه إلى حد كبير جدا مع مسرحية " كل واحد وحكمه لـ عبد الرحمان كاكي، فقد انطلقت من شخصيات مسرحية واقعية هي " العمري، التومي، معمر الشانبيط، سي عبد الله"، يجسد فيها كل من العمري والتومي فواصل الفقر والضعف والحرمان، وشخصيتا معمر الشانبيط تراتيب الغطرسة والاستبداد والتسلط، إلا أن مؤلفها أضفى عليها الطابع السحري بابتكار شخوص ص الأشباح التي كانت تحاول ضبط التوازن بين تلك المتناقضات بهدف إصلاح الأوضاع الاجتماعية وتعديلها، وكأي مسرحي مبدع انتقل مؤلف المسرحية من الواقعية إلى اللاواقعية ليعود مجددا إلى الواقعية بعد أن تظهر صفة تلك الأشباح على أنهم شباب بطالون قاموا بالتنكر في زي الأشباح لكشف الحقائق المستترة والثورة على الأوضاع المتردية.

تستهل المسرحية في لوحتها الأولى وتظهر فيها الأشباح أول ما تظهر أمام العمري، والذي ينتابه فزع شديد، فيكر طالبا النجدة من ديقه التومي، فيصرخ:

- **العمري: (بقوة) التومي.. التومي.. حل.. حل الباب.. حل، (يدخل شبح طويل ثم يتبع بشبحين آخرين) التومي.. التومي.. حل.. حل اباي الدنيا على خي (يسجد عند دم أحد الأشباح اسمحولي ما عدش نعاود اسمحولي هذا المرة واعلاش راكم تعذبو في... ما عنديش حتى حاجة اسمحولي نروح هنا ونرجع (يمسكه أحد الأشباح).**
- **شبح1: يمسكه من رقبته**
- **العمري (يطلب منه الذهاب إلى البيت بالإشارات)**
- **الشبح: لا... (يدفعه)**

ولقد حاول العمري قدر المستطاع أن يبلغ أصدقاءه بما حدث له إلا أنهم أنكروا عليه هذا وحتى أقربهم إليه (التومي) وهو يروي للأشباح بعد أن عادوا إليه:

- **العمري: تعرفو ألي نحكيلو عليكم ما يصدقنيش، يكذبني، نقولهم يا ناس راني كل ليلة نشوف خلايق، عباد، جنون، الناس كلهم كذبوني، حتى صاحبي التومي هاهي دارو**[1].

ليجد المؤلف في هذا الموقف، لحظة هامة يقوم فيها العمري بسرد حكايته التعيسة والمضنية، وخاصة بعد وفاة أبيه ومعيشته الضنكى وسط مجتمع لا يعرف الرحمة كما يتضح من خلال ما يقول الصراع المرير بين طبقات الناس، فالأغنياء وأصحاب النفوذ ممثلون في شخص سي عبد الله صاحب الأراضي والإقطاع، ومعمر الشامبيط الممثل لشخص الحاكم المتسلط وهما فئة تزداد غنى وجاها وسيطرة مقابل فئة يمثلها شخص العمري تزداد فقرا وعوزا، وهذا حاول العمري قصارى جهده إقناع الأشباح أن يبتعدوا عنه.

غير أن الأشباح تبدأ مسيرة ممارسة الضغط لتكشف عن أهم أسرار العلاقات الاجتماعية المزيفة، فتنكشف أمر الرشوة التي سلمها التومي لـ سي عبد الله ليحصل على مسكن، كما تتكشف مؤامرة تسليم العمري خطيبته أخت التومي لـ معمر الشانبيط ليتزوج بها مقابل إعطائه مسكنا هو الآخر.

لتنتقل الأشباح مرة أخرى إلى شخص التومي ليجبروه أن يقر بذنوبه:

- **شبح1- : أقفل فمك**
- **التومي: شكون أنتما**
- **العمري: هاذو هما الي قلتك عليهم.**
- **التومي: الجنون؟**

[1]- صالح لمباركية مسرحية الفلقة. المسرح الجهوي باتنة. 1986. ص ص: 1- 2

- **العمري: ماهمش جنون صُلاح..**[1]

لقد بنى لمباركية الصراع في مسرحيته على قاعدة التناقض الاجتماعي والذي تهيمن فيه البرجوازية وأحاب المال على المحتاجين والفقراء، ما استدعى إيجاد قوة محركة، لتكون شخصية الأشباح القوة زاد هذا الصراع، فبعد كشفها لمستور الطبقة المعدومة هاهي تنتقل مرة أخرى هاهي تسترسل في بحثها عن خبايا طبقة النبلاء، لتمسك معمر الشامبيط وتعذبه عذابا شديدا:

- **الشامبيط: شكون هاذو واش بغاو**
- **الأشباح: اسمع (الشامبيط) وانت ((إلى العمري)**
- **شبح1: هاذا واش (يظهر سكينا طويلا... يرتعدان)**
- **شبح2: واش ماعرفتوهش يذبح...**
- **شبح1: لازم من اليوم تمشيو كيما نحبو حنا**
- **العمري والشامبيط: سامعين وطايعين...**[2].

لقد كان لشخوص الأشباح وجود فاعل في صناعة مجريات الحدث، فعلى الرغم من كونها تجسيد للفضاء الخراف إلى أنها كانت محركا هاما لسبر أغوار العلاقات الاجتماعية الدنيئة، ومما لا جدال فيه أن لمباركية وكاكي قد اتفقا في أن الفضاء الأسطوري لا يحيا فقط في العالم الأسطوري، وإنما هو تفاعل حيوي دائم بين تجاذبات الحياة من حيث يمكن أن تكون أو لا تكون، ويتضح هذا بجلاء عندما تقارب المسرحية على الانتهاء لتظهر شخصية الأشباح الحقيقية في أهم شابان من الحي هما محمد السعيد والجمعي المزرية أوضاعهما والمهمشان اجتماعيا، يجعل المؤلف مسرحيته ومضات متباينة تختفي فيها الحقيقة خلف الخيال ويلبس فيها الخيال ثوب الحقيقة.

---

[1] - صالح لمباركية مسرحية الفلقة. ص: 10.

[2] – المصدر نفسه. ص: 12.

ثانيا- توظيف الحكاية الشعبية:

- 1- مفهومها:

الحكاية الشعبية مصطلح مركب من لفظتين أولهما حكاية واشتقاقها اللغوي حكى يحكي حكيا محاكاة، بمعنى التقليد، يرتبط معناها الأول بواقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه[1]، ويقابلها بالفرنسية Légende والتي تعني حكاية شعبية ذات أصل تاريخي[2].

تعرفها المراجع الألمانية على أنها الخبر الذي يتل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى آخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية، وتعرفها المعاجم الانجليزية على أنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وتتداولها شفويا، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرفة أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ[3].

إنها شكل من أشكال التعبير الشعبية الجمعية التي عبرت بها الشعوب عن واقعها وطرائق عيشها، وتعد من أقدم الأصناف التعبيرية التي ابتدعها الخيال الشعبي وخاض فيها، لأنها أقدم كثيرا من التاريخ، ولا ترتبط بقارة واحدة[4]، بل هي ظاهرة إنسانية ترتبط بالعقلية الجمعية للإنسان الذي ابتدعها وتمثل أسلوبا من أساليب النظرة التأملية التي يرى بها الإنسان وجوده، سواء أكان من واقع الحياة أم مما يتخيله لما فوق

---

(1) – عبد الحميد يونس. الحكاية الشعبية. ع17. مكتبة الدراسات الشعبية. القاهرة. 1997. : 14.

(2) – عبد الملك مرتاض. الميثولوجيا عند العرب. ص : 12.

(3) – نبيلة ابراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص: 133- 134.

(4) – طومسون سيث. الحكاية الشعبية عالميتها أشكالها. تر/ أحمد آدم. القاهرة. العدد21. مجلة الفنون. 1987. ص: 80.

حياته العادية[1] ، باعتبارها محاولة لاسترجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجة بعناصر كالخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسيا واجتماعيا وثقافيا[2].

تحمل الحكاية الشعبية علامة المجتمع الذي تنشأ فيه، وتتعلق العناصر المكونة لها بالثقافة والعادات، وهي تحمل معنى للمجتمع الذي يعبر عنها وتعبر عنه، وتعكس النظام في البلاد بدرجاته وطبقاته[3]. فقد كانت ولا تزال ذات الشأن الأسمى في آداب الأمم قديمها وحديثها، فقد وردت في التوراة والإنجيل وزخرت بها آي الذكر الحكيم، ثم هي شعر الإغريق ومخلفات الرومان وآثار المصريين القدماء[4].

وكثيرا ما تستعمل لفظة حكاية بتداولات متعددة لتأخذ معنى قصة أو خرافة أو حتى أسطورة في بعض الأحيان، فهي القصة البسيطة التي بنيت على الواقع طورا وعلى الخيال تارة أخرى، وعلى الواقع الممزوج بالخيال مرة ثالثة[5] وهي قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها، إلى درجة انه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية[6] إنها ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال والذي حقق بواسطته الإنسان كثيرا من المواقف، ورتب الجانب الكبير من معارفه وليس وقفا على الجماعة دون الأخرى، ولا يغلب على عصر دون آخر[7].

---

(1) – صفوت كمال. مدخل إلى دراما الفلكلور الكويتي. وزارة الإعلام. الكويت. 1986. ص: 242.

(2) – سعيدي محمد. الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 55.

(3) – غراء حسين. الحكاية والواقع. مجلة فصول. المجلد3. ع4. 1983. ص: 123.

(4) – محمد احمد جاد المولى البخاري- محمد أبو الفضل إبراهيم، قصص العرب، ط4، الجزء 3، دار إحياء. الكتب العربية، القاهرة.

(5) – عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، 1968، ص ص:19- 20.

(6) – نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص: 119.

(7) – عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية. ص 11.

-2- مصادرها:

تتعدد مصادر الحكاية الشعبية – بالمفهوم الشامل- سواء ما ارتبط ببداياتها الأولى أو بمراحل تطورها اللاحقة باعتبارها شكلا تعبيريا إنسانيا يصنعه المجتمع والإنسان، فقد كانت في الأصل أسطورة تطورت بفعل تطور المجتمع الذي نشأت فيه، وانفرطت عقدها وتحللت هذه الأسطورة وتحولت إلى حكاية شعبية[1]، أي أن أصلها الأول في بداية نشوئها قد ارتبط بالأسطورة ارتباطا وثيقا، لتكون امتدادا طبيعيا ومباشرا لبدايات الفكر الإنساني، فقد تبددت الأساطير تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى لتنحدر إلى سفح الكيان الاجتماعي، أو ترسب في اللاشعور وتظل على الحالين عقيدة أو ضربا من ضروب السحر أو ممارسة غير مصقولة أو شعيرة اجتماعية وتعاد صياغتها في حكايات شعبية[2]، تدور معظم مضامينها حول الأبطال الشجعان والشخصيات التاريخية وان كانت جل مغامراتهم خيالية[3] تماما كتلك التي توردها الحكايات الأسطورية الأولى، فكانت المضامين الأسطورية شكلا وموضوعا مصدرها الأول، لتواكب بعدها متغيرات المجتمعات وتأخذ لنفسها مصادر متنوعة بحساب الخصائص الثقافية والفنية لكل حقبة زمنية بعينها.

ومن أهم المصادر التي نهلت منها الحكاية الشعبية بحر المعتقدات الشعبية القديمة والتي أخذت تتناقلها الأجيال عبر ما يسمى بـ "الرواة"، وهم خاصة المجتمع حفظا، وأكثرهم حدة في النظر وسعة في المعارف بمختلف ضروبها، سواء بحكم التجربة الطويلة أو بحكم الترحال والتنقل في الفضاء الجغرافي الذي تحتمه عليهم طبيعة نشاطهم الاجتماعي.

---

(1) – أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998، ص 111.

(2) – عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي. ص 22.

(3) – نادية رؤوف فرج، يوسف إدريس والمسرح المصري، دار المعارف ، مصر، 1976، ص 54.

كما تأخذ الكتب الدينية السماوية متمثلة في الإنجيل والتوراة والقرآن مكانها الريادي في صناعة الحكاية الشعبية والقصص، باعتبار النمط الحكائي الغالب في ثناياها.

على أن للأحلام دور متقدما في تزويد الحكاية الشعبية بالمواضيع والأطروحات التي تعبر عم مكنونات الإنسان وخفاياه اللاشعورية، ولا عجب في أن الكثير من أحلام الأفراد قد أصبحت قصصا تروى، ويتناقلها ويتوارثها الناس مع الإضافات...[1].

وصولا إلى الواقع الاجتماعي الحاصل، والذي يؤسس بدوره لواحد من أهم مصادر للحكاية الشعبية، في تفاعله الدائم والمستمر مع جدلية التطور والتغير اللازمة، حيث أن الحكاية الشعبية وان انطلقت من أي فضاء أسطوري أو خيالي، فليس بمقدورها بأي حال من الأحوال تجاوز الواقع الراهن، فإما أن لا تنطلق منه لتعود إليه، وإما أن تنطلق منه لتتجاوزه، وإما أن تستعير منه روحه لتعبر عنه.

-3- خصائصها:

تتسم الحكاية الشعبية بمجموعة من الخصائص التي تميزها عن غيرها من أشكال التعبير الشعبية الأخرى نوجز أهمها فيما يلي:

- الحكاية الشعبية إبداع عريق، لا يرتبط وجودها بلحظة أو موقف محدد، كما لا يعرف واضعها أو مبدعها الأول، وكثيرا ما ترتبط براويها الأخير، فهي لا تخضع لأي نوع من التوثيق.

- تحمل الحكاية الشعبية طابع بيئتها وملامح عصرها، وهي في كثير من الأحيان توثيق للواقع وتثبيت ليومياته، وتتميز بارتكازها على الواقع الذي يعيشه الشعب، السياسي والاجتماعي معا[2].

---

[1] - محمد احمد شهاب، الحكاية الشعبية، دار ابن خلدون، بيروت، ص 7.

[2] - نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص: 140.

- لا ترتبط الحكاية الشعبية بالزّمان والمكان، فالزّمان هو قديم الزّمـــان، و ســـالف العصر و الأوان، و المكان هو بلد من بلاد الله الواسعة[1].

- تنتقل الحكاية الشعبية من مكان إلى آخر عن طريق الرواية الشفوية، والتي يرويهـــا الراوي بحسب ما تسعفه ذاكرته، وكثيرا ما يلبسها طابع البيئة المحيطة به ليحافظ على تفاصيلها من الضياع[2].

- تتميز الحكاية الشعبية بصفة المرونة، التي تجعلها دائما قابلة للتطور، فكـــثيرا مـــا يضاف إليها أو يحذف منها أو تعدل مضامينها وعباراتها وهذا تبعا للمزاج أو المواقف أو الظروف الاجتماعية[3].

- تختص الحكاية الشعبية بلغة خاصة ومميزة، تتعدى لغة الحديث العادي، مما يمنحهـــا قدرة على التأثير والإيحاء من جهة ودفعة للاستمرار والبقاء ومواجهة صنوف النسيان والاندثار من جهة أخرى، فهي ليست لمجرد الترفيه، بل يجب أن تؤخذ مأخذ الجـــد، لأنها تعكس بيئة القصة وتساعدنا على فهم الناس الذين كانوا يعيشون في ذلك الزمن التاريخي وتوضح مشكلاتهم الاجتماعية[4].

-4- الحكاية الشعبية في المسرح الجزائري:

كانت ولا تزال الحكاية الشعبية من أهم مصادر المسرح العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص، فقد انتبه الكتاب المسرحيون إلى ضرورة إيجاد أشكال تخاطبية جديدة تسمح لهذا الفن بالشيوع والانتشار في الأوساط العربية، حرصا منهم على وضع

---

(1) - المرجع السابق. ص: 107.

(2) - نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 14.

(3) - عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية. ص 20.

(4) - فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. 1964.ص 39.

قاعدة تأصيلية تسمح باستنبات هذا الفن في البيئة العربية، ويقول سعدا لله ونوس[*] في هذا السياق:" إن اهتمامي بتجارب الرواد الأوائل نابع من إعجابي ودهشتي بتلــــك التجربة الحية التي قام بها هؤلاء الرواد، لقد كنت أشاطرهم رأيهم في أن هذا المسرح هو فن أوربي لابد من إعادة استنباته ودون عقد في بيئتنا المحلية، هذا الاســـتنبات لا يعني على الإطلاق أن نحول هذا الفن العظيم إلى بضعة أشكال فولكلورية، ولا يعـــني على الإطلاق أن نمسخه إلى نصوص حكائية يغص بها تراث أية قبيلة من قبائل الدنيا، ولا أن نفبرك تراثا مسرحيا كما فعل البعض حـــين فبركـــوا تراثـــا مـــن بعـــض الحكايات...لقد كانت الحلول التي قدموها مدهشة في جرأتها وأصـــالتها وعمقهـــا، ولقد أعلنت مرارا أن تجارب هؤلاء هي التراث الذي اثر في مسرحي أكثر مـــن أي تراث آخر"[(1)].

ويعد سعد الله ونوس من أوائل المسرحيين العرب الداعيين إلى استلهام التراث وإعادة الاعتبار إلى مضامينه القيمة، مقتنعا أن المسرح هو الوسيلة المثلى للنـــهوض بالأمـــة العربية من سباتها العميق، فكان للحكاية الشعبية صداها في كل إبداعاته على وجـــه العموم، فمسرحيته الشهيرة (الملك هو الملك) والتي حلل فيها بشكل دقيق إشـــكالية السلطة والحكم، قد ورد ذكرها في الليلة السادسة والخمسين بعـــد المائـــة[(2)] مـــن حكايات ألف ليلة وليلة والمعنونة بـــ(النائم اليقظان) ، وكذالك الحال مع مسرحيته (الفيل يا ملك الزمان)، و(رأس المملوك جابر)، والتي استعار فيها حكايات شـــعبية معروفة في البيئة الشعبية العربية، ليعبر عن حالة التخلف والتخاذل العربيين.

---

[*] – كاتب مسرحي سوري شهير ولد عام 1941 ذو نزعة ثورية تقدمية الشهيرة، من اكبر دعاة التغيير في المسرح والحياة، تظهر مواقفه بجلاء في مؤلفاته المتنوعة ومنها: جثة على الرصيف، الفيل يا ملك الزمان، الملك هو الملك، منمنمات تاريخية...

(1) – ماري الياس، حوار مع سعد الله ونوس، مجلة الطريق، العدد 1، سوريا. 1996، ص 102.

(2) – ألف ليلة وليلة، الجزء 2، منشورات دار مكتبة الحياة_ بيروت، 167.

وهناك من الأسماء العربية الكثير ممن كان مسرحه مستلهما للحكاية الشعبية – إن لم نقل قائما عليها – فمارون النقاش قدم مسرحيته (هارون الرشيد وجعفر) مستقيا أحداثها من فضاء الألف ليلة وليلة، ليليه أبو خليل القباني* ويقدم ثلاث مسرحيات من المصدر ذاته، وهي (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) و(هارون الرشيد مع أنيس الجليس) و(الأمير محمود)، وبعدهما عزيز أباظة** في مسرحيته (شهريار)، وألفريد فرج*** في مسرحية (سليمان الحلبي)ونجيب سرور**** في مسرحية (ياسين وبهية) و(آه يا ليل يا قمر).

لقد اقتنع المسرحيون العرب اقتناعا كاملا أن الفن الأصيل ينبغي أن يستند إلى الموروث الثقافي الأصيل، ما استدعى استحضارا له في ثوبه الحقيقي المتمثل في الحكاية الشعبية، وكحال المسرحين العرب فقد استهل المسرح الجزائري مسيرة التأريخ بالعودة إلى هذا التراث الشعبي، وسواء كانت مقصودة أم عفوية إلا أنها استطاعت أن تحقق القفزة الحقيقة للمسرح في الجزائر لتحرره من كل شوائب التبعية والاستنساخ.

---

* - أبو خليل القباني1903 - 1833) م (من اعلام سوريا رائد المسرح العربي ورائد المسرح الغنائي العربي، هو أحمد أبو خليل بن محمد آغا بن حسين آغا آقبيق.

** - عزيز أباظة1973 - 1899) م(، هو شاعر مصري يعد رائد الحركة المسرحية الشعرية

*** – لفريد مرقس فرج 4 – 1929) ديسمبر (2005 كاتب مصري، ومن رواد كتاب المسرحيات.
علاقة ألفريد بالمسرح بدأت أثناء دراسته المدرسية من خلال التمثيل، ولأنه درس الإنجليزية فلقد كانت مفتاحه لتعاطى الأدب والمسرح الإنجليزى لأقطابه من الكتاب بدءا بشكسبير وبرناردشو وأوسكار وايلد، ثم اقترب من عالم توفيق الحكيم ..وبعد ذلك كتب أول نصوصه «صوت مصر»، عمل بالجزائر من عام 1973 وحتى 1979 مستشارا لإدارة الثقافة بمدينة وهران ولإدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم العالي. ثم عمل بلندن محررا ثقافيا في الصحف العربية فيها.

**** – حمد نجيب محمد هجرس ولد بقرية إخطاب، مركز أجا، محافظة الدقهلية في 1 يونيو 1932 وتوفي يوم 24 أكتوبر 1978 م .(شاعر مصري معاصر، لقب ب"شاعر العقل."
باع كبير في النقد الأدبي والمسرحي. فبالإضافة إلى عمله الكبير رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ هناك الكثير من المقالات النقدية مثل "تحت عباءة أبي العلاء "و"هكذا قال جحا" و"حوار في المسرح" و"هموم في الأدب والفن" وغيرها مما لم ينشر في حينه أو نشر في الصحف والمجلات المصرية واللبنانية وغيرها.

قدم علالو مسرحية (جحا) في يوم الأربعاء 12 من افريل عـام 1926، لتكـون المسرحية الأولى التي تحمل لواء تاريخ المسرح الجزائري، علما أن هناك العديد مـن المسرحيات العربية التي قدمت في زيارات لمسرحيين عرب من أمثال جورج ابـيض* وغيره مثل (في سبيل التاج) و(صلاح الدين الأيوبي) و(عنترة بن شداد)، إلا أنها لم تلق النجاح الذي لقته مسرحية جحا.

استلهم علالو مسرحيته من حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة، والتي تعتبر دائرة معرفة شعبية ومصدرا تاريخيا قديما، ووثيقة ضرورية لدراسة المجتمع الإسلامي القديم[1]، بعد أن صاغها صياغة فنية تتفق مع متطلبات عصره وتطلعات وأذواق جمهوره.

وتدور أحداثها حول شخصية جحا وزوجته حيلة، وبسبب وشاية " مامان " و هو أحد جيران جحا يثور بين هذا الأخير و زوجته حيلة شجار، يشتبكان فيه بالأيدي، فيتدخّل الجار ليفصل بينهما، و هو يضحك من مشهد العراك ،فتنقلب الزّوجة التّـي ضربت و أهينت أمامه ضدّه، و تجبره على الهرب.

و بعد هذا الشّجار السّاحر يذهب جحا في شأن من شؤونه، و تبقى زوجته قابعـة على عتبة الباب منشغلة البال تفكّر في الانتقام من زوجها. و بينما هي علـى هـذه الحال يمرّ بها اثنان من رجال السّلطان "قارون"كان قد بعث بهما يبحثان عن طبيـب لابنه "ميمون" الذّي مرض مرضا غريبا، جعل الأطبّاء يعجزون عن إيجاد دواء له، و رأى المبعوثان "حيلة" زوجة جحا جالسة على . عتبة الباب، و كانا قد تعبـا، و لم يعثرا بعد على الطّبيب، فمالا إليها، و سألاها إن كانت تعرف طبيبا في تلك النّاحية، و حدّثاها عن المرض الغريب الذّي يعاني منه الأمير، و عن يأس السّلطان من شفائه،

* - جورج أبيض 1959-1880) م)، سينمائي ومسرحي لبناني، قدم أول فيلم غنائي مصري وكان أول نقيب للممثلين في مصر، ودرس في معهد الفنون المسرحية.

(1) - شريف عبد الواحد، ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2001، ص 03.

وقراره بأن يجازي بسخاء الطّبيب الذّي يتمكّن من شفاء ولده، و أن يأمر بجلد كلّ من يعجز عن ذلك .

و في هذه الأثناء خطرت ببال حيلة فكرة شيطانيّة و هي أن تدفع بزوجها جحـــا إلى هذه المغامرة الخاسرة، و تنتقم منه بذلك شرّ انتقام، فقالت للرّجلين أشياء عن جحا، و أوهمتهما بأنّه عالم كبير و طبيب ماهر، و حدثت على يديه المعجزات، و أعلمتهما بأنّه شخص غريب الأطوار، تسيطر عليه الجنّ، و تشوّش عليه إلى درجة أنّه يـــرفض أحيانا أن يعالج المرضى، و ينكر أن يكون طبيبا و أضافت أنّه يمكن أن يستعيد رشده، و تطرد عنه الجنّ بضربه بضع ضربات بالعصا، وترقيصه على طريقة الدّراويش.

وعندما عاد جحا إلى بيته، وجد نفسه وجها لوجه مع المبعوثين اللّذين طلبا منـــه أن يدلّهما على الطّبيب جحا فردّ عليهما بأنّه هو جحا نفسه، و لكنّه ليس طبيبـــا، و سألهما عمّا يريدان، عندها فكّر الرّجلان مليّا، و اقتنعا بأنّهما أمام العالم و الطّبيـــب الذّي دلتهما عليه المرأة الطّيّبة، فأظهرا له الاحترام الكبير، و ترجّياه أن يتبعهمـــا إلى قصر السّلطان، ليداوي ابنه، وكرّرا لهما بأنه ليس طبيبا، و أنّه لا يفقه شيئا في هـــذا العلم، لكنّ الرّجلين لم يصغيا إليه، و انتهيا إلى استعمال الضّرب بـــ (الهراوة) ضـــدّه عملا بنصيحة زوجته حيلة، و ظنّ جحا أنّه وقع في مزحة ثقيلة، أو أنّه أمام مجنونين، فوافقهما بأنّه طبيب، و قبل مرافقتهما، و حين وصل جحا إلى القصر، و مثل أمـــام يدي السّلطان أنكر إنكارا قاطعا بأنّه طبيب، و أوضح أنّه اقتيد بـــالقوّة، و حكـــى المبعوثان لسيّدهما ما حكته لهما حيلة زوجته عن براعة هذا الطّبيب العجيب، و مـــا ذكرته لهما من تشويش الجنّ على عقله، و ضرورة استعمال العصا لطردهـــا عنـــه، وقاما باستعمال العنف ضدّ جحا حتى أرغماه على القول بأنّه طبيب.

عندها أمره السّلطان بمعالجة ابنه قائلا له : (سأكافئك مكافأة عظيمة إذا نجحت في علاجه، و إذا أخفقت سأقفع رأسك)، و انفرد جحا بالأمير " ميمون" فلم يظفر منه بكلمة عدا التّنهّدات، و تسرّب اليأس إلى نفس جحا، و للخروج من المأزق

الذّي وقع فيه، خطرت بباله فكرة تسلية المريض، فأخذ (عـــودا) كـــان موجـــودا بالقاعة، و بدأ يعزف، و يغنّي له، و تأثّر ميمون بالغناء فسرّ، و طرب، و اقترب كلّ منهما من الآخر ، و راق له معه الحديث، و تصارحا في النّهاية حيث كشف جحـــا للأمير بأنّه ليس طبيبا، و كشف الأمير لجحا بأنّه ليس مريضا، و أنّه تمارض بســـبب قرار والده السّلطان تزويجه لفتاة من اختياره هو، و حرمانه من الفتاة التّـــي يحبّهـــا، فتدّبر جحا الأمر ، فأشعر والده بضرورة تزويجه ممّن يحبّ و إلاّ لا أمل في شفائه، و أذعن السّلطان لأوامر الطّبيب جحا لإنقاذ ابنه، فأمر أن تقام الأفراح للتو احتفـــاء بهذه النهاية السعيدة، وبهذا نجا جحا من الورطة التّي أوقعته فيها زوجته حيلة[1].

لقد حققت مسرحية جحا نجاحا منقطع النظير مما استدعى إعادة عرضها ثلاث مرات متتالية، ويعود السبب في ذلك إلى عاملين رئيسيين أولهما تلك اللغة العاميـــة الـــتي وظفها الكاتبان(علالو ودحمون) حينما خاطبا الجمهور باللغـــة الـــتي يتكلمهـــا في موضوعات مألوفة لديه[2]، وثانيهما استلهامهما عوالم الحكاية الشعبية القريبة جـــدا من ذهنية المتلقي الجزائري، و تستقى في غالب الأحيان من حكايات ألف ليلة وليلة، والتي تعد مخزونا لا ينضب معينه في حقل الحكايات الخرافية والفلكلور[3]، حيث يجد الكتاب في تعاملهم معها – أي حكايات ألف ليلة وليلة – ســـهولة في اســـتخراج الشخصيات والحوار، وتوفر عنصر التشويق والتوتر والصراع ومـــا يتصـــل بالبنـــاء الدرامي من حيث وجوده بداية ووسطا ونهاية في كل حكاية، وتدرج محكم في بناء العقدة، كما تنفرد في خصوصية سلوك ودوافع الشخصيات، وارتطام مصـــالحها أو تكوينها الخلقي والنفسي، وكل تلك العناصر الدرامية في الحكاية جعل عملية الإعداد يسيرة لا تحتاج إلى جهد كبير بالنسبة إلى المسرحيات التي تعاملت عن طريق الإعداد

---

(1) – أحمد بيوض،، المسرح الجزائري نشأته وتطوره. ص 22-23

(2) – علي سلالي، شروق المسرح الجزائري. ص 24.

(3) – شوقي عبد الحكيم. موسوعة الفولكلور والأساطير العربية. ط1. دار العودة. بيروت. 1982. 21.

أو الاقتباس المباشر، بينما كانت الغزارة الفكرية من مضامين الحكايـــات وبخاصـــة الأفكار القابلة للانتظار والجدل والتطوير، تلبي حاجة الكتاب الـــذين يتجهـــون إلى إسقاطات معاصرة في مسرحياتهم[1].

وبالرغم من النجاح الكبير الذي بلغته مسرحية جحا، إلا أن محي الدين باشطرزي لم يكن مقتنعا بما فيها من روح شعبية واستلهام للتراث، نظرا لاقتفائه آثـــار المســـرحية الغربية بأنماطها الأصيلة، إلا انه لم يستطع أن يخفي قوة تأثيرها، وقابليـــة التعـــاطي الكبرى للجمهور في أثناء تقديمها، يقول باشطرزي: "إننا لا نســـتطيع أن نجـــد في مسرحية علالو أي تطور درامي للأحداث أو أية عقـــدة متصـــلة، أو أي تـــأليف، فالمشاهد تتوالى دون أي ربط بينها، ما عدا حضور جحا، غير أن كل مشهد منـــها كان يصور مغامرة معروفة عن جحا، لقد كانت مؤلفة بشكل عقد مـــن الجـــواهر، ولأن كل مغامرة كانت بالفعل جوهرة فإن ضحك الجمهـــور لم ينقطـــع في أيـــة لحظة"[2].

ومهما يكن من أمر، فان مسرحية جحا ستبقى بوابة شامخة تؤرخ للمسرح الجزائري، لأنها من التجارب النادرة التي امتلكت الجرأة الفنية الكافية لمخاطبة الجمهور باللغـــة ذاتها التي يفهمها وبالأطروحات عينها التي تستسيغها عقليته، لتحقـــق نوعـــا مـــن التراضي النفسي المطلوب، وسط ظرف تاريخي اقل ما يقال عنه انه عصيب إلى ابعد الحدود.

جدير بالذكر أن علالو قد استمر في النهج نفسه، حيث قدم في 23 من شهر مارس عام 1927 مسرحية (أبو الحسن، النائم اليقظان) والتي استلهم حكايتها من رحابـــة ألف ليلة وليلة، وهي الحكاية نفسها التي استلهم منها سعد الله ونوس مسرحيته

---

[1] – عبد الإله كمال الدين، أثر ألف ليلة وليلة في الأدب المسرحي العراقي المعاصر، مجلة التراث الشعبي، وزارة الإعلام والثقافة، العدد1، العراق، 1989، ص300-301.

[2] – علي سلالي، شروق المسرح الجزائري.. ص 30.

(الملك هو الملك)، وقد عبرت هذه الحكاية الشعبية عن أهميتها البالغة، نظرا لما تحمله في طياها من تطابق مع الحياة الاجتماعية والسياسية الجزائرية والعربية على الحد السواء، إذ أنها ردة فعل للظلم الواقع على المضطهدين، إنها بيئة يسيطر فيها السادة ويحققون رغباهم ويوجد دائما من يساعد البطل في هجومه أو دفاعه، وهذه المساعدة هي الفضيلة الرئيسية التي تفوق كل النزعات الأخرى[1].

لقد عبرت هذه المرحلة الهامة من تاريخ المسرح الجزائري والتي كان للحكاية الشعبية فيها نصيب هام، عن حراك سياسي وثقافي هام وواعي، تشكل بحكم الظروف الاستعمارية التي أثقلت كاهل الشّعب الذي طال زمن مكوثه تحت نير الاستبداد الغاشم. فاستهل مسيرة الكفاح الفكري والثقافي قبل أن يستهل مسيرة الكفاح العسكري، ليكون رجوع مثقّفيه إلى تراثهم الأصيل أهم تكتيك حضاري وضع مشروع نجاح ثورة التحرير الخالدة في الدرب الصواب.

وعلى هذا الدرب شق كاتب ياسين طريقه في مسيرة الكفاح والإبداع المسرحي، فكانت قضية التحرير هاجسا يؤرقه، وكان استلهام التراث متنفسا يريحه، فكتب مسرحية (مسحوق الذكاء)، والتي هي من الكوميديات الساخرة التي بناها على الشخصية الشعبية الشهيرة "جحا"، ليمثل استمرارا تلقائيا للإرهاصات الأولى التي سبق فيها علالو ومعاصروه.

تبدأ المسرحية بسخرية شخصية " سحابة دخان " و مشاجرهما مع أفراد الكورس (الجوقة)، و رئيس الكورس الذي ألح على ترديد كلمة " سلام " أكثر من مرة موجها

---

[1] – عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية. ص 11.

التحية إلى " سحابة دخان "، فيضيق هذا الأخير بهذه المبالغة ضيقا شديدا يدفعـــه إلى توجيه صفعة إلى قائد الكورس، و بعدها يتوجهان إلى القاضي، و يمثل سحابة دخان المشهد الذي حدث بينه و بين رئيس الكورس أمام القاضي فيوجه كلمة " ســـلام " إلى القاضي أكثر من مرة بمناسبة أو غير مناسبة حتى يقلق القاضي و يثور ، فلا يكون من سحابة دخان إلا أن يكتفي بما حدث للقاضي دفاعا عن نفسه ، ثم يدخل مـــع الجوقة في حوار أخر حول كلمة " إن شاء الله " الـــتي لا تقـــل ضـــراوة في ســـوء الاستعمال من كلمة " سلام" و من باب "الألاعيب السحرية " يدخل سحابة دخان في صراع مع الأقطاب الثلاثة الذين يعرقلون نضال الشعب ضد الاحتلال الأجـــنبي، هكذا يوهم سحابة دخان سيادة السلطان بأن حماره يغدق على المملكة ذهبا، و لكن العلماء يفوتون عليه الفرصة بألاعيب سحرية مضادة، و لكنه يتحداهم في المرة التالية حين يوهم السلطان بأن لديه مسحوقا أكيد المفعول في الدماغ، إذ يحولها مـــن رأس صلبة كالحجر إلى وهج دائم الإشعاع بالذكاء، و يستنشق السلطان " كيس الرمل " فيقول صراحة " أحس بشعور غريب .. يبدو أن هذا المجنون على حـــق . أحـــس بشعور غريب ربما كان هو الذكاء "، و يستضيف " سحابة دخان " السلطان في بيته بينما يكون " الفيلسوف الشعبي " قد أخذ حذاءه خفية فغلاه و سلق نعله، و أتى به مطبوخا أمام السلطان الذي لا يشعر بشيء إلا عندما يهم بالخروج فلا يجد حذاءه.

و يدخل المفتي في صراع مماثل مع سحابة دخان حين يصمم على الإيقاع بـــه بمناسبة شهر رمضان، فيوكل إليه مهمة إعلان بداية الصيام، و نهايته إذ لابـــد أنـــه سيخطئ الحساب، و يرتكب خطآ فيثير الشعب عليه، و يحضر سحابة دخان إناء و يطلب من زوجته أن تذكره بوضع حصى كل يوم حتى إذا اكتمل عدد الحصى جاء العيد ، غير أن عاصفة رملية تهب ذات يوم فتملأ الإناء بالحصى ،فتفشل الحيلة.

وعندما يثور الشعب، يأتي سحابة دخان متسائلا عن يوم العيد، و يسألهم هو بدوره عما إذا كانوا يعلمون ما سيقوله لهم، فأجابوا دفعة واحدة " لا " فقال: " إذا كنتم قد بلغتم من الجهل هذا القدر، فماذا أستطيع أن أفعل لكم ؟ احضروا غدا"ـــــ و في الغد طرح عليهم نفس السؤال، فأجابوه " نعم "فقال : إذن فلماذا جئتم ؟ أنتم لا تحتاجون إلى كلامي، احضروا غدا. و في الغد يحتالون عليه بقول بعضهم " لا"و البعض الأخر " نعم " بعضكم يعلم، و الأخر يجهل، إذن فليخبر العالمون من يجهلون، و لم يتبق أمامه سوى رجال المال فقال ، ووجهه مرفوع إلى السماء :" يا إلهي سامحني إذا تضرعت إليك في الشارع ، لأني لم أجدك في الجامع"[1].

اهال كاتب ياسين في مسرحيته هذه بالنقد اللاذع على الطبقة العميلة للاستعمار، والموالية له متمثلة في السلطان وأتباعه، ومهما كانت دواعيه في توظيف الحكاية الشعبية إلا انه كان مقتنعا يقين الاقتناع أن الحكاية الشعبية باعتبارها جزءا من التراث الشعبي ليست مجرد وسيلة للتسلية والإمتاع فحسب، بل إن التراث الشعبي ذو أهمية حيوية تجعله في مستوى النخلة التي تظله وتطعمه، وتهيئ له ثمره وتصنع له أدواته وتساهم في بناء بيته[2].

تعتبر مسرحية مسحوق الذكاء عصارة تجربة كاتب ياسين الشخصية التي امتدت منذ طفولته إلى تاريخ كتابتها، متأثرا تأثرا شديدا بالحكاية الشعبية وعوالمها فيقول في هذا السياق: (أهم — يزدمون – هكذا الماضي مختلط بالمستقبل والحاضر، - صحة — هذا من جهة، من جهة أخرى فان للأم قيمة كبيرة، ولقد كانت عندي أم تعلمت بالسرقة،كان جدي يعلم أخوالي وهي تسمع من بعيد، و لم يفكر في تعليمها لأنها طفلة، مع انه إنسان واسع المعارف، بمعنى متفتح، ويقول الشعر، وبالسماع من بعيد

---

(1) – بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف عز الدين مخزومي، جامعة السانيا، وهران، 2000-2001، ص 29.

(2) – إبراهيم شعراوي، الخرافة والأسطورة، الهيئة العامة للكتاب. القاهرة. 1984، ص133.

تعلمت أمي العربية، وعندها علم جدي بأمرها فأجاز لها الحضور مع إخوتها، وكانت تحكي لي الكثير في السنوات الأولى، كنت وحيدها وكان أبي يسهر كثيرا ويتركها وحيدة في الدار، وحتى لا أنام كانت أحيانا تضع لي — الشمة — في الأنف، وتبدأ في الحكايات تماما كما في ألف ليلة وليلة، كما تملك مواهب تمثيل حقيقية، حيث كانت ترتدي ملابس أبي عند خروجه مثلا، لما كان عسكريا، وتمثله بشكل يقتل ضحكا، ليس هذا فحسب إنها قادرة أن تمثل كل شيء، أذكر مرة أنها ذهبت إلى سطيف فما غاب عنها شيء في المحطة من أصوات وحاجات الناس... إن من حكى لي حكايات غبرة لفهامة ومسحوق الذكاء هي أمي وليس غير الأم...)[1]، إنها الحلقة الهامة في تاريخ كاتب ياسين التي ربطته بتراثه وماضيه الأصيل، فأسست له نظرته في استلهام التراث عموما والحكاية الشعبية على وجه الخصوص، حيث يعتبرها انبثاقا من المجال الشعبي الروحي الذي يهدف إلى التمسك بوحدة الشعب أو القبيلة أو الأسرة في سبيل القيام بدور فعال في بناء المجتمع [2]، لأن ما ينشده دائما من وراء أعماله هو الكشف عن الحقيقة الحية المعاشة والضاربة في أعماقه، تلك الحقيقة التي تعبر عن مولد شعب ميلادا جديدا بعد أن أدى ضريبة الوجود والحرية...[3].

وعموما فان كاتب ياسين قد دشن بختم إبداعه المشروع التأصيلي المسرحي، على الرغم من بساطة شخصياته إلا أن فيها من الإيحاء ما يجعلها خالدة في نخاع الذاكرة، فجحا كاتب ياسين ليس هو الجحا العربي، وإنما هو ذلك الحلم الوطني، ذلك الرمز الشاهق، ذلك الأمل الذي يلوح أفقه الدائم ليصنع حكاية وطن، يسمى الوطن.

---

(1) – الشريف الادرع، حوار مع كاتب ياسين، مجلة الثقافة، العدد 1 مارس، الجزائر 1993، ص 113.

(2) – نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص: 93.

(3) – فتحي العشري، صرخات فوق المسرح. ص 72.

وتقلب صفحة لتظهر أخرى، وتتواصل مسيرة المسرح الجزائري من كاتب ياسين إلى ولد عبد الرحمان كاكي، ليشق المسرح الجزائري طريقه في موازاة كل متغيرات وتحولات البيئة والسياسة والزمن.

كتب كاكي الكثير من المسرحيات التي كان للحكاية الشعبية فيها حضور كامل، مثل مسرحية "القراب والصالحين وبني كلبون وديوان القراقوز" وغيرها

تعتبر مسرحية القراب والصالحين من أهم الأعمال المسرحية الشعبية الناجحة التي استطاعت أن تفتك مكانتها في فهرسة المسرح الجزائري، وتدور أحداثها – كما ذكرنا سابقا – حول قرية أصابها القحط فيضطر سكانها إلى مغادرتها فيترل ثلاثة أولياء، لتفقد أحوال الدنيا، و عندها يصادفون سليمان القراب الشخص الوحيد في القرية الذي استجاب لمساعدتهم، و بعد ذلك طلبوا منه ضيافتهم، و لكنه يبرر هذا الموقف بأنه إنسان فقير، و لا يملك شيئا، فأراد أن يلبي طلبهم بضيافتهم عند سكان القرية غير أنهم يرفضون هذه الضيافة باستثناء المرأة الضريرة "حليمة" التي تستجيب لطلبهم فتذبح لهم عنزتها الوحيدة التي تملكها، و بعد كرمهم و ضيافتهم، يقرر هؤلاء الأولياء مكافأة هذه المرأة الطيبة، و تدعيم مساعيها لنشر الخير و الطيبة بين السكان، فيطلبون منها فعل الخير عن طريق إقامة قرابة أو مزارة في القرية، و عندها يستجيب الله لدعاء أوليائه بعد مغادرتهم للقرية، و هكذا تتحقق المعجزة الإلهية، حيث يعاد لحليمة الكفيفة بصرها، و تعود لها عنزتها، و تصبح تملك ثروة من المال، و عودة ابن عمها "الصافي" من الغربة، فأرادت حليمة أن تلبي وصية أولياء الله عن طريق إقامة "قرابة" في القري و بناء ثلاث

" قبب "* لهؤلاء الأولياء الثلاثة سيدي عبد القادر الشرقي، و سيدي عبد الرحمان الوسطي، و سيدي بومدين الغربي، إلا أن هذه "التوابة" أو "المزارة" أصبحت موردا

* – قبب جمع مفرده قبة، ويعني المقام أو الضريح، ينسب عادة للأولياء الصالحين باعتباره مزارا مقدسا.

استغلاليا من طرف سكان القرية . نسوا فيها العمل، فغلبت عليهم صفة التهاون والتطفل حتى يأتي الصافي ابن عم حليمة، و ينهي هذه المزارة التي أفسدت أخلاق وقيم سكان القرية تحت شعار العمل هو الطريق الوحيد للرفاهية، و التقدم، و تحقيق العدالة الاجتماعية بين البشر[1].

ويورد عبد الرحمان كاكي أن مسرحية القراب والصالحين هي مسرحية مستمدة من التراث الشعبي المحلي، فهي حكاية شعبية طالما ترددت على ألسنة الرواة الشعبيين في الجزائر[2]، وعلى الرغم من الشبه الذي يكاد يكون متطابقا بينه وبين مسرحية بريخت (الإنسان الطيب من سيتشوان)، إلا أن كاكي قد وظف الحكاية الشعبية من رصيده التراثي، حيث إنها تشكل قصصي يتخذ مادته من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشعب[3]، وقد حافظ كاكي على المعالم الرئيسية للحكاية بالنسق ذاته الذي ترسخت به في ذاكرة الشعوب. منطلقا من رحابة المكان والمتمثل في قرية (دهان) مرورا بالشخصيات والتي ظهرت هي الأخرى في شكلها البسيط مثلما هي الحال بالنسبة للرجال الصالحين، والذين يرتبطون ارتباطا وثيقا بالنوازع الدينية للمجتمع وصولا إلى شخصية سليمان القراب والي يمثل شخصية الإنسان البسيط الفقير، إلى جانب شخصية حليمة العمياء والتي تمثل عينة بارزة لتطلع المجتمع ورصد واقعه الحاصل.

تبدأ أحداث المسرحية باستهلال مطول بين شخصيتين وهما شخصية سليمان القراب والجمعة:

---

(1) - بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري. ص 31.

(2) - CHENIKI. THEATRE ALGERIENS ITINIERAIRES ET TENTADENCES . THESE DE DOCTORAT. SOUS LA DIRECTION DE MR. AHMED JONANY. U. DE PARIS IV. 19993. P 256.

(3) - عبد الحميد بورايو. القصص الشعبية في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986. ص:118.

- **سليمان: ها الماء ها الماء**
- **الجماعة: ما سيدي ربي**
- **سليمان: جابيه جابيه**
- **الجماعة: من العين سيدي العقبي**[1]

ويبين هذا الاستهلال القيمة الأولى التي تتحد بين الماء باعتباره منبع كل شيء، وبين شخصية القراب والتي هي ناقمة من هذا المورد.

لينظم إليهما الدرويش ويعلن في تحاورهم أن الأولياء الصالحين الثلاثة سيزورون القرية.

- **الدرويش: سمعت الناس أهل العلم والعقلية يقولوا**
- **الجماعة: واش قالوا هذا الناس؟**

ليتواصل الحوار ويُعلم الدرويش بقدومهم.

والملاحظ أن كاكي قد اعتمد على شخصية الدرويش في الإعلام عن قدوم الأوليـــاء إلى القرية، لما لهاته الشخصية من بعد تراثي وتأثير فني على عقول الناس.

وتكون البداية الصريحة للمسرحية في مشهدها الأول بدخول شخصية المداح ليشرع في سرد الحكاية قائلا:

- **المداح: نهار من نهارات، نهارات ربي كثيرة في جنة الرضوان، وجنة ربي كبيرة... تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد لمريرة، الثلاثة من أهل التصريف سيرتهم سيرة اللي يذكرهم في ثلاثة، مـــا تفوت فيهم مديرة، واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبوا غيرة**[2].

(1) – ولد عبد الرحمان كاكي. القراب والصالحين. منشورات المسرح الجهوي. وهران. ص:2.

(2) – ولد عبد الرحمن كاكي. القراب والصالحين. ص: 12.

ويظهر بجلاء في مضمون ما قدمه المداح التأثر الشديد لــ **كاكي** بالشــعر الملحــون المقفى، فأنزله إلى الركح المسرحي ليعطيه وظيفة الإعلان عن قدوم الأولياء الــثلاث، ليتفقدوا أحوال أهل القرية بهدف إصلاح ما فيها من اعوجاج وتلف.

لتتوالى الوقائع في المسرحية ويلتقي سليمان القراب بالأولياء الثلاثة ويــدور بينــهما الحوار التالي:

- **سليمان: يا الأولياء الصالحين**
- **سيدي عبد القادر: اللي يعيط للصالحين**
- **سيدي عبد الرحمان: حتى الصالحين يوقفوا**
- **سيدي بومدين: ما يخلوا اللي يعيط ليهم في تروين**[1]
- **سيدي عبد القادر: الليل واه قريب يطيح**
- **سيدي عبد الرحمان: ويزيد بالزيادة منين سمعناك جرينا واللي لحــق علينا**
- **سيدي بومدين: نطلبوا منك الضيافة اليوم وغــدوى وربي يرحمنــا برحمتو**
- **سليمان: وين نبيتكم عنديش حتى دار أنا الاّ قراب**
- **سيدي عبد القادر: شوفنا وين نتغداو ونرقدو شوي**
- **سيدي بومدين: ماذا بيك شوف لنا على إنسان صالح يقبل ضياف ربي ويفرح بيهم**[2]

بعد أن اعتذر سليمان القراب لعدم قدرته على استضافتهم يبدأ مسيرة البحث لهم عن مبيت عند أهل القرية، فيبدؤون بشخصية قدور فيرفض استضافتهم ويقول:

---

(1) – ولد عبد الرحمان كاكي. القراب والصالحين. ص: 25.

(2) – المصدر نفسه. ص ص: 29- 30.

"ليعيش وقت الخير والسعادة والعدل ما يبلع بابو، واللي عايش كيما أنا القحط والغبينة الأفضل يبلع منين يدخل الهول بابه... تبقو على خير الله يفتح عليكم"[(1)]

ثم تنتقل الجماعة إلى شخصية (الخديم) والذي يشرف على مقام أحد الأولياء فيرفض استضافتهم مجددا ليكرروا المطلب مرات عدة دون جدوى، إلى حين دقهم باب حليمة العمياء، تلك المرأة الوحيدة والتي لا تملك إلا عترة، فيشرع معدنها الخالص ودون أي تردد في أداء واجب الضيافة إلى زوارها، رغم حاجتها الماسة لحليبها ولبنها.

تعرض أحداث هذه المسرحية الواقع القاسي الذي مر به المجتمع الجزائري، في سنوات الستينيات نظرا للانتشار الواسع للنظام الإقطاعي، فكانت أحداث المسرحية نقدا لاذعا لهاته الأوضاع خاصة عندما استلهم المؤلف الحكاية الشعبية المبنية على ثنائيات التناقض بين الخير والشر، والبخل والكرم.

وجدير بالذكر أن فضاء الحكاية الشعبية قد احتل المكانة الرائدة في المسرحية، فزيادة على الفضاء، والشخصيات والنسق الخطابي عموما، نجد أن المؤلف يستعين كثيرا بالأمثال والحكم الشعبية، مثل:

" بلا ما نكثرو في الكلام، بلا ما نشالي نزيدو في الحكاية ونشوفو التالي[(2)].

وقوله:

"ماني والي ماني عالم، شحال من إنسان حسب روحو أكثر من بن ادم" [(3)]،

إلى جانب هذا فقد كان لشخصية المداح وجود لافت استلهما المؤلف من وجوده الاجتماعي باعتباره قاصا للسير والملاحم الشعبية ومجيد للتمثيل، وله دور تنويري

---

(1) — ولد عبد الرحمن كاكي. القراب والصالحين. ص: 39.

(2) — المصدر نفسه. ص: 58.

(3) — المصدر نفسه. ص: 45.

يتجسد في تعليقاته على الحدث، شارحا ظروفه وملابساته فيقوم بدور تعليمـــي إلى جانب الدور الترفيهي[1].

ويعتبر إدخال شخصية المداح في المسرح واحدا من أهم عناصر التجديد الفني، لتجسيد نظرية المسرح الشعبي، والتي اهتم بها الكثير من رواد المسح في تلك المرحلة، بخاصة وأن نظرية المسرح الاحتفالي قد بدأت إرهاصاتها "حيث أن كاكي لعب دورا رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بمؤلفاته ذات الطابع الخاص والمتميز في اســتلهامه للأساطير الشعبية ليعالج من خلالها قضايا اجتماعية"[2]، ليثبت اتجاهــه الجديــد في معالجة مشاكل المجتمع الجزائري، والغوص في أزماته الفكرية ومسبباتها، مســتندا في ذلك كله إلى قيمة التراث ذاته الذي يشع بتدفق الزخم الرامز والدلالات الموحية إلى المعاني المتجددة المتوالية، والتي ترمي في أغلبها إلى إضاءة الجوانب المظلمة من حيــاة الإنسان[3].

ثالثا:الحلقة وشخصيتا القوال والمداح:

-1- الحلقة:

تعتبر الحلقة من أقدم أشكال الفنون الأدبية في المغرب العربي وشمال إفريقيا، ارتبط وجودها ارتباطا وثيقا بالجانب الديني، وبمعناها الشكلي هي مكان للعرض الشــعبي يجتمع حوله مجموعة من الناس في مناسبات متنوعة وغالبا ما تكون الساحات الشعبية المنتشرة في كل قرية وريف، وتأخذ اسمها من شكلها الدائري وفضائها الهندسي أين يتوسط صاحب الحلقة مركزها ليلتف حوله الجمهور من كل جهة، وهي في غالــب الأحيان مرتبطة بالأسواق العامة.

(1) – حسين علي مخلف، توظيف التراث الشعبي في المسرح. ص: 48.

(2) – مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص: 43.

(3) – الفكرة عن: بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الشعبية، ص:185.

يعرفها عبد القادر علولة بقوله: "في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا السوق الأسبوعية أين تلتقي جموع الناس لقضاء حاجاتهم، في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري، تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم، فكان لهذه الحكايات صدى كبير وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والفعل والحركة، يعتمد على الفرجة والمتعة تختلط فيه الحقيقة بالخيال، الجد بالهزل، فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم وهي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية"[1].

إنها نمط تعبيري شعبي الطابع، يعتمد على نقل الحكاية الشعبية من نمطها السردي إلى صنف من أصناف التمثيل والأداء، حيث يقوم القاص بقص رواية ما، ذات بداية ووسط ونهاية، يستعين فيها بكل أشكال التعبير الجسدي والأزياء والآلات الإيقاعية كـ البندير والدف.

لقد تحررت الحلقة من هيمنة الأطر الدينية – بعد أن كانت للتصوف والمتصوفة وفقط– لتلج إلى وقائع الحياة اليومية، فتأخذ منها لتعود إليها، فأصبحت الحكاية الشعبية والعوالم الأسطورية مادة رئيسية لمواضيعها.

وجدير بالذكر أن الحلقة في تركيبتها تستند أساسا إلى قاعدة التفاعل العام، والتي تتأسس من أربعة عناصر رئيسية هي: القاص، والفضاء، والحكاية، والمتفرج، هذه القواعد هي ذاتها التي يستند عليها المسرح الملحمي البريختي من جانب حضور مظاهر المحاكاة، حيث تنفرد الحلقة بخاصية قلما نجدها أو نصادفها في المسرح الكلاسيكي، لكنها ظهرت بقوة مع نظريات التغريب والإبعاد[2] التي اشتهر بها بريخت، وتتمثل في إشراك الجمهور في إنجاز العرض واعتباره طرفا فعالا وليس مجرد

---

(1) – عبد القادر بن شيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، جامعة وهران،1995، ص: 180.

(2) – حسن البحراوي، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص: 28.

مشاهد سلبي، تقتضيه تلك العلاقات التي تحكم القاص بمتفرجيه ليصبح التفاعل ما بين الطرفين أمرا تحتمه طبيعة النسق التخاطبي، فالسيطرة على جمهور الحلقة يقتضي إشراكه فيها، وهذا ما كان يسعى إليه بريخت دائما، فمسرحياته وإن كانت تؤدي إلى تبريد بعض المشاعر فإنها تؤدي إلى إلهاب البعض الآخر(1).

ولقد كانت الحلقة مثار اهتمام الكثير من المسرحيين في المغرب العربي، أهمهم – إلى جانب عبد القادر علولة– الطيب صديقي في مسرحيته (ديوان عبد الرحمن المجذوب)، والطيب لعلج في مسرحيته (القاضي في الحلقة)، وعبد القادر البدوي في مسرحيته الحلقة فيها وفيها).

وتأخذ الحلقة معناها الصوري انطلاقا من المقوم الرئيسي المتمثل في شخصية القوال والمداح:

أ– المداح:

المداح شخصية قديمة ارتبط وجودها بمفهوم المديح؛ أي كل ما يتعلق بـ الأنبياء والعوالم الدينية وأشكالها، فالأصل فيه المديح الديني، ليتطور لاحقا مثله مثل كل أضرب الحياة ويتحول إلى قاص، يقدم حكاياته في الأسواق الشعبية فيلتف حوله جماعة من المتفرجين يصغون إلى حكايته بلهفة كبيرة ومتعة لا نظير لها؛ بل قد تأخذ المتعة بالمتفرج لأن يحرك أطرافه كلما حرك المداح أحد أعضاءه الجسدية، حتى يعتقد المشاهد إليهم أنهم جميعا مشتركون في العرض وليسوا فقط مجرد متفرجين مستهلكين(2).

فالقص عند المداح يعرض وسط حلقة في الهواء الطلق، يجلس مشاهدوه على الأرض كتفا إلى كتف مشكلين دائرة ويدور المداح وسط الحلقة وهو مزود ببعض الإكسسوارات (العصا والدف وغيرها...)، وتراه يمثل أدوارا عديدة موهما جمهوره

(1) – إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر/ جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1968، ص: 147.

(2) – عبد القادر علولة، مسرحيات (القوال، الجواد، اللثام)، دار موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص: 11.

الحاضر بتصورات تبلغ مستويات معينة من التجريد، فتبدو القفة تارة وحشا يريد أن ينقض على البطل الذي يمثله المداح، فيقاومه هذا الأخير، وتارة أخرى كنزا ثمينا يدور من حوله المداح متظاهرا أنه يحاول اكتشاف ما بداخله[1].

فالمداح عند علولة مثلا هو ذلك الشخص الذي يشعر أنه قام بما يجب عليه، فهو يعلق على الأحداث فوق خشبة المسرح من أجل إضفاء أبعاد جمالية عن المسرحية، حيث تختلف نبرات التعبير؛ إذ يعبر مرة عن رأي الجمهور، ومرة أخرى يتحدث عن المؤلف، فقول المداح ينطوي على أحداث سياسة واجتماعية بحتة وبالتالي فهو شخصية شعبية تنتقل في هذه الأوساط بحيث يمدها بما تعلمه من عند الأجداد ;الأسلاف ولا تكف هذه الشخصية عن العطاء، وهذا يزيدها فخرا وإحساسا بالنشوة وهو القصص والأساطير للجماهير الشعبية[2].

وجدير بالذكر أن الممارسات القصصية التي يؤديها المداح في الحلقة هي ممارسات مهنية تتطلب دفع اجر، باعتبارها حرفة من الحرف الاجتماعية في المجتمع الشعبي الجزائري.

ب- القوال:

هو شخصية شعبية كان يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، كما تسمى بالحكواتي أحيانا، وقد كانت له بذور في الماضي، فظهر مع ظهور المسرح منذ القدم، إلا انه لم يأخذ مكانه البارز إلا في العصر الحديث، يتلو القوال الشعر ويروي الحكايات ويقص سير الأبطال والحكايات الشعبية والأساطير، فيسرد الحدث ويعلق ويفسر ويزود الجمهور بخلفيات الأحداث المبهمة، فقد جرت العادة أن ينشد الحكايات الشعبية في الساحات العامة وفي المقاهي لإمتاع الجماهير، وأحيانا يعد من

---

(1) – برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2007- 2008، ص: 52.

(2) – بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، ص: 62.

وسائل الاحتفالات في المناسبات الدينيـــة كالمولـــد، وفي المناســـبات الاجتماعيـــة كالاحتفال بالزواج أو الختان أو ولادة الأبناء[1].

هو ذلك الرجل الذي يحمل الربابة ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن[2].

يقتصر عمل القوال على حكاية الماضي وحده، يظهر دائما في صـــورة رجـــل حكيم يستعرض الأحداث في هدوء وتدبير، ويهدف بأسلوبه إلى تهدئة السامعين حتى ينصتوا إليه عن طيب خاطر، كما يوزع الاهتمام عليهم بالتساوي، يتقدم للأمـــام أو يتراجع للخلف حسبما يشاء، ويتابعه المتمعون حيث ما ذهب[3].

يبدأ القوال نشاطه بالاستهلال مستخدما في ذلك الاستطراد لـــبعض النكـــت والألغاز، يتميز خطابه عموما بالفكاهة والسخرية، وكثيرا ما تصل به الجرأة إلى حد جعل الزعماء والسلاطين مسخرة في الأوساط الشعبية فتصبح مصدرا للضحك

والاستهزاء، ينهال بالنقد اللاذع لسلوكياتها، كما يسلط الضوء على حقائق الروابط الأخلاقية فيها.

ويعتمد في كثير من الأحيان على إيراد الأخطاء الفادحة المرفوضة، وأســـاليب الاستفزاز غير المقبولة، وهذا حتى يتم له خلق المشاركة وروح التواصل بينـــه وبـــين جمهوره، ونبذ المتلقي الخامل الذي يجعل من الجمهور مجرد مستهلك[4]، حيـــث إن تدخل أفراد المشاهدين لتصحيح الغلطات بالرد على تلك الاستفزازات المثيرة يجعـــل من الجمهور عنصرا فاعلا في هذه الفرجة وربما كانت طريقة جعل الجمهور يتفاعل

---

(1) – نادية رؤوف فرج. يوسف إدريس والمسرح المصري. ص: 53.

(2) – جريدة الشعب. العدد 7950. بتاريخ 24ماي 1989.

(3) – عبد الغفار مكاوي. المسرح الملحمي. دار المعارف. القاهرة. 1977. ص:60.

(4) – بوشيبة عبد القادر. مسرح علولة مصادره وجمالياته. ص: 186.

ويندمج مع القصة سنة لطلب المال من طرف القوال، والذي يـــؤثر فـــيمن حولـــه بطريقته الخاصة فيكون الدفع دون أي تردد.

هذا ما يؤكد أن هذه الصيغة التعبيرية الفنية الشعبية تأخذ بدورها مفهوم الحرفة الاجتماعية والمهنة والمهنية التي يختص بها أفراد قلائل من المجتمع الشعبي الجزائري.

أما أسلوب عرض القوال فإنه أدائي بالدرجة الأولى، يسرد من خلاله حكاياته أمام حشود من الناس، يجلس عل دكة خشبية أو بينهم، يلقي قصصه بصفة مستمرة دون انقطاع، يعتمد عل التلوين الصوتي، ليعطي سمات الشخصية وانفعالاتها، كمـــا كان يستخدم عصا يقلد بها الوحوش والطير، وهكذا كان القوال يقوم مقـــام فرقـــة مسرحية بأكملها، ويصف علي الراعي عمله قائلا: "يلعب الشـــاعر أو القـــاص أو الراوي أو الحكواتي (القوال) دورا مهما في الأداء المسرحي، وهو فرد فنان ذو قدرات خاصة تتيح له أن يعرض قضيته في أحسن صورة ممكنة"[1].

وما يميز القوال عن المداح أنه يعتمد أساسا على فاعلية القول أي الاســـتماع، هذه الميزة التي تجعل الجمهور في انتباه ومتابعة لما يقوله أو يرويه، ونجد الشعر والنثـــر مستعملين في عمل القوال في تداخل مستمر، ربما يرجع هذا إلى طبيعة الأدب الشعبي فعلى الرغم من أنه كان يتخذ من النثر أداته الرئيسية في التعبير إلا أنه كثيرا ما كـــان يستخدم الشعر لمختلف أغراضه الأدبية، ومن هنا أصبح الشعر والنثر مـــتلازمين في كثير من نصوصه وآثاره[2].

وقد كان ولد عبد الرحمان كاكي من أوائل المسرحيين الذين أدخلوا شخصـــية المداح في مخبرهم المسرحي، ويتجلى ذلك على وجه العموم في الاستهلالات المسرحية أو في التعليق على أحداثها، يقول المداح في استهلال مسرحية القراب والصالحين:

---

[1] – بوعلام مباركي. ، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري. ص: 60.

[2] - جريدة الشعب. العدد 7950. بتاريخ 24ماي 1989.

"المداح: نهار من نهارات، ونهارات ربي كثيرة، في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة، تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد لمريرة.

الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة، ولي يزورهم في ثلاثة ما تركبو غيرة"(1).

كما تعلق شخصية المداح واصفة استقبال حليمة العمياء للأولياء:

- المداح: في قرن أربعة عشرة ، جبروا ولية مومنة ، و اتأمن بالله ، كانوا ثلاثة و قالت لهم : مرحبة ، بسم الله ، وكانت تقول : مرحبة ، و بسم الله ، كون كانوا اثنا عشرة ، سليمان القراب راح يبيع ماه . و هم الأولياء الصالحين ، دخلوا عند اللي سماوها حليمة العمية ، خاطر مين ما عندهاش العينين . عند مداح اللي مشى حافظ اهنى يكمل الحديث ، جاو ايحوسوا على إنسان صالح ، جبروا أولية صاليحة ، و لكن عند اللي قرى حروف البالي . هذا وين يبدا الحديث .

بلا ما نكثرو في الكلام ، ابلا ما نشالي

انزيدوا في الحكاية ، و انشوفوا التالي(2)

ليستمر توظيف كاكي لشخصية المداح كلما تطلب الأمر ذلك فنجده مثلا في المسرحية نفسها يعرف بنفسه ويقول:

"أنا في مضرب الراوي نحكي لحكاية"(3)

كما نجد الأمر عينه في استهلال مسرحية كل واحد وحكمه، حينما تبدأ شخصية البخار بسرد أحداث المسرحية.

- البخار: "نحكيلكم حكاية، الجوهر إذا تعاونوني أنا نحكيها وانتم تملوها في الغنيات، تخمسو معي في مضرب الراوي نحكي لحكاية

---

(1) – ولد عبد الرحمان كاكي. القراب والصالحين. ص:12.

(2) – المصدر نفسه. ص:60.

(3) –ولد عبد الرحمان كاكي. القراب والصالحين. ص: 06.

- **الجماعة: احكي احكي رانا معاك**
- **البخار: لحكاية صرات وفيها شي حكمات، في الحقيقة كي الحيـــاة شي خطرات تضحك، وشي خطرات تبكي**
- **الجماعة أحكي رانا معاك أحكي**
- **البخار: هذي وحد لميات سنة ولا أكثر..."**[1]

كما لم يختلف عبد القادر علولة – والذي سنأتي على دراسته في الفصل اللاحق –، عن سابقه في توظيف شخصية القوال سواء في الاستهلالات المسرحية أو في التعليـــق على الأحداث، يقول القوال في استهلال مسرحية (الأقوال):

(الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالغفلة تزرع الهول ... و تفشل العقول رمقة فيها ، فيها الي حلوة ماء تـــروي تحمـــس كالرقاقة تملي القلوب ثيقة بالرزانة ، تنجي من الحنقة توضح كالمرة تورى جهار الفخات المدرقة..)[2]

كما تسترسل شخصية القوال في متابعتها للحدث بالتعليق في قولها:

" الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي في صالح الغني الطاغي
المستغل و اللي في صالح الكادح البسيط و العامل . .
قوالنا اليوم يالسامع على قدور السواق و صديقه
قوالنا اليوم على غشام ولد داود و ابنه
قوالنا اليوم على زينوبة بين بوزيان العساس
نبداو بقدور السواق و نخلوه يقول :

---

(1) – ولد عبد كاكي. كل واحد وحكمه. ص: 07.

(2) – عبد القادر علولة. مسرحيات علولة الأقوال. ص: 23.

القوال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة "[1]

وعموما فقد كان لشخصيتي القوال والمداح تأثير كبير جدا في صناعة توجه جديد للمسرح في الجزائر، وعلى الرغم من كل القراءات التي تجمع بتأثير المسرح البريختي على المسرح الجزائري، إلا أن شخصيتي القوال والمداح في فضائهما الحلقوي، تبقيان كيانا فنيا تعبيريا أصيلا يرتبط ارتباطا وثيقا بصفاء الانتماء الثقافي وغنى الموروث الحضاري الشعبي.

وما لا يترك مجالا للشك، أن التاريخ الإنساني قد أثبت عبر تعاقب حقبه أن المجتمعات المتطورة في عمومها، لم يتسن لها أن تبلغ ما بلغت إلا بعد إبحارها في استلهام تراثها العريق، وقد كان للأساطير والحكايات الشعبية بخاصة، الدور الرائد في تصفية الذهنية الفنية والثقافية، وصناعة أعلى درجات الوعي وأرقاها، فالتجارب المسرحية الجزائرية لم يكن لها من الباع إلا بعد أن التفتت إلى التراث واستلهمت أشكاله ومضامينه.

وزيادة على ما ذكرناه في هذا الفصل، سنحاول أن نخوض في تجربة عبد القادر علولة والتي تمثل واحدة من أهم التجارب المسرحية الجزائرية التي خاضت في مشروع التأصيل المسرحي، بمختلف الأهداف والتطلعات.

---

(1) – المصدر السابق. ص: 23.

الفصـــــــــــــــــل الثاني

جماليات الخطاب في مسرح عبد القادر علولة

- تمهيد

أولا: مراحل مسرح عبد القادر علولة

-1- المرحلة الأولى

-2- المرحلة الثانية

-3- المرحلة الثالثة

ثانيا: مرجعيات مسرح علولة

-1- المرجعية الأيديولوجية

-2- المرجعية الفنية

ثالثا: تقنيات العرض المسرحي الأجواد

1- البناء الفني للمسرحية

2- العنوان.

3- شخصيات المسرحية

4- توظيف القوّال والحلقة في المسرحية

5- اللغة

6- الحوار

7- الصراع

تمهيد:

تعتبر تجربة عبد القدر علولة واحدة من أهم التجارب المسرحية الرائدة التي تستدعي الاهتمام والدراسة، فقد ترك رصيدا مسرحيا لا يستهان به عبر مراحل إبداعه، منطلقا دائما من قضاياه وتطلعات المجتمع الذي ينتمي إليه، وقد تنوعت إبداعاته واقترنت بمستويات وعيه الفني والفكري فتعددت نظرات الطرح في الجانبين المضموني والفني.

سنحاول في هذا الفصل بعد أن نتعرض إلى أهم مراحل مسرح علولة ورصد أهم المرجعيات الأيديولوجية والفنية في مسرحه ونسلط الضوء على أبعاد تجربته الفنية، ومشروع استلهامه التراثي والذي ميزه عن كل المسرحيين العرب بخصوصية جعلته متفردا في فلسفته ونظرته الفنية ونقده اللاذع، لكل المظاهر اللاسوية في المجتمع الجزائري.

فقد حرص عبد القادر علولة حرصا شديدا على الدعوة إلى فن مسرحي يتفق مع النمط الحياتي لمجتمعه، رغم تعارضه مع الأشكال المسرحية الأوروبية الرائجة آنذاك، وتتجسد هذه النظرة خاصة في إبحاره في عالم التراث الشعبي، وإصراره الشديد على إلزامية إيجاد شكل مسرحي يستمد وجوده من عمق جمهوره الشعبي مما أنتج تعارضا مع الأنماط الغربية، غير أن الجدير بالذكر هو أن مسرح علولة كان يطلب دائما الواقع الاجتماعي لينطلق منه ويعود إليه.

أولا: مراحل مسرح عبد القادر علولة:

مر مسرح عبد القادر علولة بمنعرجات هامة، كان مردها المتغيرات السياسية والاجتماعية المحلية منها والعالمية، خاصة وأن بداياته الأولى قد ارتبطت بظرفين هامين هما خروج الجزائر من مرحلة الاستعمار، ودخولها مرحلة البناء والتشييد، إلى جانب إفرازات الحرب الباردة التي كانت تتحمل أعباءها المجتمعات العربية، وعلى سبيل الرصد سنحاول عرض أهم هذه المراحل التي مر بها مسرح علولة.

1- المرحلة الأولى:

تمتد هذه المرحلة من تاريخ استقلال الجزائر إلى غاية 1972، وتعتبر هذه المرحلة مرحلة استكشاف للمسرحي الشاب والذي دخل معترك الإبداع الفني كممثل ثم مخرج ثم كاتب.

شهدت هذه المرحلة حدثين هامين هما قرار تأميم المسرح الوطني الجزائري TNA وكذا التصحيح الثوري الذي قام به الرئيس الهواري بومدين عام 1965 وقد ترك الحدثان تأثيرا لافتا على شخصية علولة. فقد انصبت انشغالاته في هذه المرحلة على معالجة تلك المشاكل التي كان يعانيها المجتمع الجزائري خاصة منها البيروقراطية والانتهازية والوصولية والتشرد، موظفا فيها رؤيته للواقع المعيش ووعيه بهموم الناس، فينتقي من البسطاء النماذج والأنماط ثم يشحنها بالمشاعر والأفكار بعد مراقبة دقيقة لتموضعاتها الحياتية[1].

الأمر الذي أدى إلى لفت الأنظار إليه فقد عكف على إبراز منهج السلطة المقتفي للمبادئ الاشتراكية، وهذا بهدف خلق مسرح شعبي أصيل، وتعتبر مسرحية (العلق) و(الخبزة)، (حمق سليم) من أهم الأعمال التي قدمها في هذه المرحلة.

1- مسرحية العلق:

قدم علولة هذه المسرحية علم 1969 وتعالج في مضمونها قضية البيروقراطية الإدارية التي تستنزف جهد المواطن وعرقه، إلى جانب طرحها عديد القضايا الفرعية كالانتهازية والوصولية والاستغلال وكذا علاقة المواطن بالمسؤول.

وتبدأ أحداث المسرحية من داخل الإدارة بحيث يسأل العامل (بسياس) مديره كيف ينهي الرسالة التي طلب منه كتابتها بإطالة المديح والشكر أو بالإيجاز، ليدخل عليهما (السي الغالي بن حسكة) وهو شخصية ثرية يملك معملا للزيتون يطلب

---

(1) – azzouz tnifass- une écriture épique des premières pas le temps Maroc magazine littéraire 04 au 10 juin 1999. n 188. p18.

رخصة لتصدير الزيتون، لتتراءى أكوام العراقيل أمامه فيضطر مجبرا إلى دفع الرشاوى إلى شخص المدير وحاشيته.

وفي نهاية اللوحة، تتقدم شخصية المداح بإلقاء شعري شعبي يصف فيه الحالة المأساوية التي وصلت إليها الإدارة، داعيا إلى محاربة الطفيليين الذي يمتصون جهد وعرق الشعب، لتنتقل الأحداث إلى اللوحة الثانية والتي يصور فيها الكاتب عملية إنزال كرسي المدير من طرف حمّالين:

- **الحمال2: أنا على حساب فهمي نقول بلي هذا كرسي المدير.**
- **الحمال1: ما فيه شك سقسيني أنا المجرب ياك في الإدارة يبداو دايما بالكبير ويجيو مهودين للصغير... وساعات ينسوا**[1]

كما يصور الكاتب تداول العمال الجلوس على الكرسي إشارة منه إلى موقف البسطاء من السلطة والزعامة.

- **بسياس: كرسي سي حميدة المدير ما راكش تشوف فيه جلد رطب يوهب من بعيد**
- **عميمر: واحنا برد الحال، ندركو على الحيط باش نخدمو**
- **بسياس: حنا القاعدة**
- **عميمر: كيفاش القاعدة؟**
- **بسياس: الأرض يا قليل، الأرض**
- **عميمر: هما لا قول يعفسو علينا** [2]

---

[1] – عبد القادر بوشيبة. مسرح علولة مرجعياته وجمالياته. ص: 86.

[2] – عبد القادر علولة. مسرحية العلق. نسخة مرقومة. ص: 10.

لتنتهي اللوحة بتدخل شخصية المداح، والتي تعلق على مجريات الحدث وتعلن عن اللوحة الثالثة، والتي تظهر الأحوال المزرية التي وصلت إليها الإدارة الجزائرية فقد أصبحت جهازا بيروقراطيا خطيرا، تمثل يدا من أيادي الفساد دون مراعاة أية قيمة للمواطن، ويظهر ذلك في حفل البذخ الذي أقامه المدير والذي دعا إليه كبار الشخصيات وأعيان المدينة خدمة لمصالح الطبقة الغنية وفقط.

- **المدير: أهلا أهلا... الحق اليوم عيد ميلادي واليوم نقفل الربعين... الاحتفال هذا نهار كبير... اليوم العلاقات.. العلاقات.**
- **الجميع: العلاقات!**
- **المدير: نعم اليوم تتمتن العلاقات**
- **الجميع: تتمتن العلاقات؟**
- **المدير: نعم اليوم علاقات جديدة غادي يربطها مديركم الحاج حميدة مع كبار المدينة وانتم نتمنالكم تكونوا معاي وتساندو في المسألة**[1]

لتنتهي أحداث المسرحية بدخول المراقب المالي مع رجال الشرطة ويلقى القبض على الجميع، لتنتهي حقبة الاستغلال والمستغلين، ويختتم المداح المسرحية بقصيدته عن مآل المدير بقوله:

كيف المعمول وسلاكها وين تغدى يا سي الحاج حميدة
قدمت كرسيك واحتليت المايدة يا السي الحاج حميدة
صبحت الإدارة سوق للفايدة يا سي الحاج حميدة
شيدت عرشك وعفست على المبدأ يا سي الحاج حميدة[2].

والواضح أن علولة في مسرحية العلق قد استمد أحداثها من الواقع اليومي بشخصياته البسيطة والواقعية ومشاكله وأزماته المتداولة، لينتهي بتحقيق أمل الشعب

---

(1) – عبد القار علولة. مسرحية العلق. ص: 45.

(2) – المصدر نفسه. ص: 55.

في التغيير والقضاء على الشر بكل معانيه، موظفا في ذلك شخصية المداح والتي تعد من أول إرهاصات مشروعه التجديدي المسرحي في استلهامه التراث الشعبي.

2- مسرحية الخبزة:

قدم علولة هذه المسرحية في 1970 وقد عرض فيها شخصيات من الطبقة الكادحة في المجتمع بظروفها القاسية والمزرية، والتي تستغلها الطبقات البرجوازية ويرى فيها علولة امتدادا للاستعمار بأساليبه المستغلة، بموازاة هذا يحاول إيضاح المفاهيم الاشتراكية الداعية للعدالة والمساواة والتغيير الثوري، وعلى الرغم من أن المسرحية كانت اقتباسا عن إحدى مسرحيات توفيق الحكيم إلا أن المؤلف قد اكتفى بفكرة الجدار أما حوادثها وحوارها فقد كان جديدا[1].

والملاحظ أن علولة قد وظف شخصية المداح في أحداثها كقوله في تقديم شخصية (سي علي):

- **كان سي علي في الحرفة كاتب... قريب يلحق ستين عام، حنين، كريم شعبي معروف، قلبو واسع ويحسن العون والظروف، خبزتو يحضرها من الحروف...ضيق المكتب والقلم قدام فعالو الطيبة تشهد يوم القيامة**[2].

وتدور أحداث المسرحية حول شخصية سي علي الذي عانى من كل أشكال الحرمان، فحاول تأليف كتاب يفيد به البشرية يتحدث عن الجوع عنوانه (الخبزة)، ويروي المداح شروع سي علي في تأليف الكتاب يقول:

أربعين سنة في الخدمة... حاب يألف ينفع البشرية خذا مسايس عيشة زوجته الصبارة باش يصرف بعدما يرهنهم في البنك كتاب على الجوع وعنوانه الخبزة[3].

---

[1] – مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري. ص: 56.
[2] – عبد القادر علولة. الخبزة. نسخة مرقومة. ص: 04.
[3] – المصدر نفسه. ص: 05.

وتصور المسرحية عموما الحياة البائسة القاسية للسي علي والتي تنعدم فيها أدنى شروط الحياة الكريمة:

- **عيشة: كل يا علي ما بقى حال**
- **سي علي: الزويتينات هاذو شفّوني**[1]

كما تعرض المسرحية حالة المرأة ووضعيتها المزرية والاستغلال المجحف الذي تعرضت له جراء ابتزاز البنك أموالها، أما اللوحات المتبقية فتعرض أوضاع (سي علي) المزرية وكذا طبقة العمال الكادحين من أجل لقمة العيش كما تلفت الانتباه للمواقف الثورية لهذه الطبقة على الرغم من ضعفها في مواجهة الاستغلال.

وتعتبر مسرحية (الخبزة) جرأة لافتة من علولة في تعرية الواقع الجزائري الفاسد، لتنتهي المسرحية كسابقتها بإلقاء القبض على رموز النظام البرجوازي والطبقة الاستغلالية.

3- مسرحية حمق سليم:

وهي عبارة عن مونولوج اقتبسه علولة عن (يوميات مجنون) للكاتب الروسي **غوغول** وقدمه في 1972، وهي عبارة عن تراجيديا ساخرة تحكي حياة مواطن جزائري يسمى (سليم) تتراكم عليه مآسي الحياة، لتؤول به إلى الجنون بعدما فشل في مواجهة الواقع العصيب، لتسحقه آلة البيروقراطية وتقضي على طموحاته.

سليم، مَثَل الشخصية الثورية في تصرفاتها، والمثالية في تفكيرها، والتي اكتشفت زَيف الواقع وزيف الطبقة البرجوازية، لتدخل في صراع حاد مع ذاتها يوصلها في الختام إلى حالة من الجنون، فأي الواقعين أصح؟ الواقع الذي بناه سليم بأحلامه، أم الواقع الذي رفض سليم بحمقه؟

---

[1] – عبد القادر علولة. مسرحية الخبزة. ص: 12.

وعموما، فإن المرحلة الأولى من مسرح علولة قد اتسمت بالنضال النابع من شعوره بالمسؤولية الأخلاقية اتجاه وطنه، ومن جهة أخرى فقد بدأ يتشكل لديه تجديد في الأنموذج المسرحي، نجد –على سبيل المثال لا الحصر- بداية توظيفه لشخصية الراوي أو المداح والتي اقتصر دورها في التعريف بالشخصيات أو التعليق في شكل ومضات.

وتعتبر إنتاجات هذه المرحلة قطيعة مع ما سبق من أعماله، يقول علولة: "إن معظم أعمالي وخاصة العلق وحمق سليم تبرهن على أنني على قطيعة مع كل ما هو تقليدي في المسرح انطلاقا من المواقف الدرامية، إلى التطهير، إلى العمق النفسي، في هذا النوع المسرح مدفون داخل الحرف، داخل الكلمة، ذلك أن المسرح كلمة والكلمة مسرح"[1].

2- المرحلة الثانية:

خاض علولة هذه المرحلة في ظل أحداث ومتغيرات جديدة في المستوى السياسي والاقتصادي والثقافي عرفت فيها البلاد مستجدات هامة تتمثل خاصة في قرار تامين الثروات ومشاريع الثورة الزراعية وبداية الخوض في التصنيع المحلي، حيث تمثل هذه العناصر الثلاثة المحاور الكبرى للإيديولوجية الاشتراكية، التي أرادت السلطة ترسيخها آنذاك إلى جانب هذا فقد أصدرت الدولة قرار اللامركزية بالنسبة للمسرح عام 1972.

وقد كان علولة كغيره من فناني عصره مرآة عاكسة للمجتمع، يظهر ذلك في مسرحيتيه (حمام ربي) و(حوت يأكل حوت).

---

(1) - عبد القادر بوشيبة. مسرح علولة مرجعياته وجمالياته.ص: 85.

1- مسرحية حمام ربي:

لقد كان للثورة الزراعية والصناعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات أهمية كبرى لمسرح علولة في هذه المرحلة، فقد التزم التزاما مباشرا بالخطاب الأيديولوجي الذي تمارسه السلطة.

وتدور أحداث المسرحية في لوحاتها التسع عشرة حول استغلال الطبقة البرجوازية للطبقة المحرومة في ظل الثورة الزراعية، إذ يشتكي الفلاحون في تعاونيتهم من قلة العتاد ونقص مياه السقي، خاصة وأن رئيسها (سي أحمد البارودي) لا يهتم لمشاكل العمال، وهو الوحيد من استغنى غنا فاحشا،

وتصور المسرحية بؤس الفلاحين وقسوة ظروفهم المعيشية، ومع ذلك فهم يعيشون بشرف:

- **علي رزق الله: يا ولدي خلينا نخدموا يا امرأة.**
- **يامنة: إذا مريض طلب شوي ماء ولا شوي ثلج، اتشنفوا عليهن والشخصيات تهديوهم بالقناطر.**
- **علي رزق الله: السي الغوتي موصي...**
- **يامنة: سي علي موصي على الإحسان والنظافة، وهما مدايرين في بشطة حمام ربي حابين يرجعوه محشاشة.**
- **علي رزق الله: اهمدي يا يامنة[1]**

ويتضح من خلال هذا الحوار الفساد الأخلاقي لهذه الطبقة، ليربط علولة بينها وبين الاستعمار الفرنسي باعتبارها امتداد له:

- **عتيقة: كيفاش حتى سموك لطرش وأنت تسمع؟**
- **الأطرش: كنية العايلة، جد جدي الله يرحمه يحكوا عليه كان قاضي قبل الدخول الفرنساوي، ولما عاودوا الوحوش المتسلطين القوانين أنتاعهم ما**

---

[1] – عبد القادر علولة. مسرحية حمام ربي. نسخة مرقومة. ص: 26.

حبش يزيد يحكم، خاف إذا يلزموا عليه طريق واتجاه آخرين ادفع روحه أطرش وبكوش وعاد لاهي في العباده حتى إذا اداته الموت، من هذاك الوقت بقات فينا الكنية(1)

لتتواصل الأحداث ويتكشف أمر استغلال بعض الطبقات للمبادئ الاشتراكية، لضربها من الداخل كي تتمكن من استغلال الشعب.

- **المختار: الالتحام هذي كلمتنا.**
- **المجهول: نعم الالتحام... نلتحموا مع الفلاحين الأغنياء الكبار والناس... ونحافظوا على مكاسبنا.**

إلى أن نصل إلى اللوحة الأخيرة، والتي تصور وصول سيادة الوزير إلى عين المكان فيطاح بتلك كل المؤامرات، ليرفرف عاليا حزم السلطة وصرامتها في محاربة كافة أشكال الانتهازية والإقطاع.

ويختم مسرحيته بإعلانه تكاتف الجهود لتبعث الثورة الزراعية من جديد وتسطع شمس الاشتراكية.

- **سي أحمد: واش كاين ومالك تجري؟**
- **حميمد: سي أحمد الطلبة والعمال وصلوا وراهم يسولوا عليك، قالوا جابو أخبار جديدة**(2)

لقد التزم علولة بالاتجاه إلى مضامين الفكر الاشتراكي الذي كان يؤمن به، حيث أصبح يدعو دعوة مباشرة للأفكار الاشتراكية التي اعتنقها وأصر على بقائها، وما مسرحية (حمام ربي) إلا ظهور لهذا التوجه بجلاء، حيث بنى الصراع فيها بين ثنائيتي

---

(1) – عبد القادر علولة. مسرحية حمام ربي. نسخة مرقومة.. ص: 30.

(2) – المصدر نفسه. ص: 67.

الطبقة الكادحة والطبقة المستغلة، لينهي المسرحية بانتصار الشعب عبر النقد اللاذع للأوضاع العامة التي يعيشها بسطاء الناس في حياتهم اليومية[1].

2- مسرحية حوت يأكل حوت:

قدم علولة مسرحية (حوت يأكل حوت) بين سنتي 1974و 1975 على التوالي، وهي عبارة عن صورة من صور الصراع الجدلي بين طبقات المجتمع، تبدأ أحداث المسرحية بتصوير مجموعة من الفلاحين في موسم الحصاد، وهم يلحّون على (سي الحاج) أن يحكي لهم حكايته مع الأغنياء، فيبدأ الراوي بالسرد:

- **سي الحاج: لحكاية هذي تروي أحداث جرت في الماضي، عشت أنا سي الحاج بن الميهوب في البعض منها،**

وبقات في فكري كي الوهم... كنت ملهوف مشطون ما بيا حد ما يسبقني نبغي كل الناس تخدم عندي وفرحان بروحي، وين ما يقولوا ذيك فيها الربح نبات نخدم في مخي، نحسب ونعاود، مع الفجر أنوض الطمع يعميني غلطان زايد فيه نعفس في البلاد ورافع الراس انتاعي، واليوم الحياة كواتني أنا اليوم سعيد عايش فرحان عايش كيف عايشين خوتي[2]

لتنتقل الأحداث وتصور حياة أسرة جزائرية تعيش فقرا مدقعا، فلا يجد فيها شخصية قدور حتى ما يسدد به رمقه أو يعيل به والدته حليمة:

- **قدور: نمت منام البارح اثر فيا اجعلته فال وضنيته اليوم يتحقق.**
- **حليمة: خير انشاء الله**

---

[1] – لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علولة. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 2001- 2002. ص: 45.

[2] – عبد القادر علولة. حوت يأكل حوت. نسخة مرقومة. ص: 02.

- **قدور: نمت روحي سمك كبير ومتسلطن على شعب من الحوت، مالك قصور بالحاشية، والحراس في ميلة البحور أفراش رمل، متوسط الياقوت، وفي كل ساعة حوت صغير على كل لون، أحباب حتى همنا من السمك الكبير زايرين من كل جهة، بحيث ما نفتح فمي ونامل حتى كل من حذاي يعطيني، متقلب في المياه فرحان بروحي واحبابي من كل جهة يصفقوا وأنا حوتي من كل جهة أخرى ساجدلي**[1]

لقد حاول علولة في هذه المسرحية توظيف الرمز للتعبير عن الفئتين المتطاحنتين في المجتمع، هما الحوت الكبير والحوت الصغير.

وتتوالى أحداث المسرحية وينقلب حال قدور رأسا على عقب، فتتغير شخصيته بدرجة النقيض ليصبح مثله مثل من كان ضحية لهم.

- **سي الجلالي: والدولة يا سي الحاج.**
- **سي الحاج: الدولة دارت ما دارت، وفي الخطة الأولى ما نجحت، عاد تحضر الهيكل في إطار الديوان الجزائري لتسويق صيد البحر، وأنا سي الحاج بن الميلود يا جماعة من الناس لي يحاربوا الديوان**

لتتابع الأحداث ويفقد سي الحاج مكانته وترمى إلى قدور ابنته عائشة، ليكبر قدور شيئا فشيئا ويصبح مسيطرا على سوق السمك يهرّب الدينار ويحوله إلى عملة صعبة، لتعود الأحداث إلى بدايتها وينهي الحاكي حكايته مع صهره قدور دون أن تغلق نهايتها بشكل صريح، على الرغم من طلاق عائشة منه.

لقد كشفت المسرحية بما لا يدع مجالا للشك تلازم أطراف ثنائية الغنى والفقر، والتي صورها الكاتب بدلالات الحوت كبيره وصغيره، حيث تبين المسرحية

---

[1] – عبد القادر علولة. حوت يأكل حوت. نسخة مرقومة. ص: 04.

استغلال الطبقات البرجوازية للطبقات الفقيرة للشعب، وتكشف القناع عن ظـــاهرة الإقطاع والولاء للرأسمالية[1].

واللافت للانتباه أن مسرحية (حوت يأكل حوت) قد بنيـــت علـــى نســـق حكائي يتوسط الماضي فيه حاضر الحدث لتبدأ من واقع حاضر يتحول فيه المكـــان والزمان عبر فضاء الحكاية إلى ماض بعيد ، ليعود مجددا بعد أن تستترف الحكاية كل طاقاها،

وبعد أن يرسي المؤلف قواعد رسائله الخطابية، تعود من جديد إلى مكـــان البدايـــة، وهذا ضرب –وكما ذكرنا في الفصل السابق– من أضرب التعبير الشعبي المتمثـــل في الحكاية الشعبية.

تمثل هذه المرحلة من مسيرة مسرح علولة مرحلة هامة ظهر فيها تأثره الشديد بالتوجه الأيديولوجي الاشتراكي، حيث عمد في كل أعمال هذه المرحلة على إظهار قدرة الاشتراكية على بناء المستقبل الجديد في مقابل إجبارية هاوي الرأسمالية، وتحقيق توازن اجتماعي كفيل بتطوير البلاد على كل المستويات.

3- المرحلة الثالثة:

تميزت هذه المرحلة بتحولات سياسية واقتصادية هامة، كانت بدايتها برحيل الرئيس الهواري بومدين لتطوي معه الجزائر صفحة الأيديولوجية الاشتراكية، كنمط لتســـيير شؤون البلاد، ويحل محلها في المؤتمر الطارئ سنة 1980 اتجاه اقتصـــادي وسياســـي جديد.

ومما لا شك فيه أن هذه التغيرات الجذرية في الأنظمة السياسية والاقتصادية قد كان لها صداها الواسع في المسار المسرحي الجزائري على وجه التحديـــد، وبالنســـبة لعلولة فقد بدأ مشروعه في التبلور شيئا فشيئا، وأصبح يشعر ويعي بضرورة مخاطبة

[1] – بوعلام رمضاني. المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. دت. ص:31.

الجمهور بأشكال مغايرة، للإقلاع عما في المجتمع من فساد وعفن، فحفلــت هــذه المرحلة من مسرحه بثلاثيته الشهيرة (القوال- الأجواد- اللثام).

1 مسرحية الأقوال:

تعتبر مسرحية الأقوال بمثابة القطيعة الكاملة مع التوجهات المسرحية الســابقة، فقــد اعتمد فيها على السرد وفنون القول الشفهية وهي المسرحية التي وصفها بأنها كانت أول تعبير عن إرادة الخروج النهائي من المسرح الأرســطي، الــذي يــراه قمعيــا واستهلاكيا في آن معا، وهي عبارة عن ثلاث لوحات مسرحية تفصل بينها أشــعار غنائية[1].

تبدأ لوحتها الأولى مع قدور السائق الذي تربطه علاقة صداقة مع مديره الناصر منــذ أيام الاستعمار، إلا أن تولي الناصر منصب مرموقا جعله يتغير على صديق الماضــي، فأصبح جشعا مستغلا لتلك الصداقة، جاعلا منه خادما لأغراضه الشخصية، ولما علم قدور بحقيقة صديقه العدو، قدم استقالته متأسفا لما آل إليه حال صــديقه الســابق ويقول:

قدور: أوليدي الناصر سميته أعليك، وأنت داير قدور عكاز تمشي أعليه[2]

لتستمر الأحداث بان يرسل قدور تقريرا للفرع النقابي يعدّد فيه تجاوزات المــدير في أبشع صورها من استغلال لنفوذ ورشوة، فتحويل لأموال العام إلى صالحه الخــاص، مؤمنا من أن العدالة الاجتماعية ستسود وتنتصر الاشتراكية، ويقول:

---

[1] - جمال بن العربي. مجلة عبد القادر علولة. تدمك للنشر. 1997. ص: 23.

[2] - عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. دار موفم للنشر. الجزائر. ص: 27.

قدور: ما بقيتش خوك، أنا الآن عدوك...كلمة الأخ في فمك ما بقاتلها معـــنى، طريقي وطريقك افترقوا كل واحد ينبع مصيره[1]

ويعرض علولة بوضوح في هذه اللوحة قيمة الصداقة إن هي بنيت على أساس مـــن المصلحة المادية دونما إنسانية، حيث يتسرب الجشع والطمع إلى الـــنفس، فيســـتعمل الإنسان أخاه بل ويدوس عليه ليبلغ مأربه، ليرفع علولة شعار الاشـــتراكية مخرجـــا لانتصار الكادحين.

أما عن اللوحة الثانية فهي الغشام، انه رجل أمي بسيط أمضى إحدى عشـــر ســـنة متفانيا في عمله، وبسبب مرضه المزمن أوقفته الشركة عن العمل، وهاهو يروي لابنه مسعود مسيرة حياته ومعاناته الطويلة فيقول:

- **الغشام: من جيهتي مسعود أوليدي ما نبغيش تعبنا أوشرفنا وقاناعتنا تروح، أما وقتنا فات، المستقبل؟ على كل حال أنت تعرف خير مني...**[2]

ويظهر علولة عبر شخصية الغشام، أن الالتزام بالمبادئ المثلى، وحب الوطن والغـــيرة عليه، ليست مقتصرة على المثقفين، ثم أن المبادئ الاشتراكية واعتناقها هـــي مفتـــاح الصمود والتطور يقول:

- **الغشام: هنا أوليدي مسعود تفهم بلي الروابط ألي يربطها العمال ضد الاستغلال أقوى من الدم**[3]

ليتضح مجددا وفي كل خفقة من خفقات اللوحات، نبض الفكر الاشـــتراكي الـــذي اجتاح خاطر المبدع وكيانه.

---

[1] - عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: 60.

[2] - المصدر نفسه. ص: 40.

[3] – المصدر نفسه. ص 43.

ليختم المسرحية بشخصية زينوبة بنت العساس بنت الاثني عشر ربيعا، والتي تعاني من مرض في القلب، حيث أرسل عبرها علولة الكثير من الرسائل الهامة في مقدمتها الأوضاع المزرية التي تعيشها الطبقة الكادحة في صراعها المستمر ضد أشكال الاستغلال الأسود.

تزخر المسرحية بالمصطلحات السياسية بشكل لافت للانتباه، كالبيروقراطية، الإنتاجية، النقابة، الرجعية، والاشتراكية....لتعبر بشكل صريح عن توجه علني أراده مبدعها عبد القادر علولة

2- مسرحية اللثام:

وتكتمل الثلاثية عام 1989 بمسرحية اللثام، إنها الامتداد الماثل أمام تطلع علولة في مجتمع تسوده المنظومة الاشتراكية، التي تستطيع وحدها أن تكفل العيش الكريم لتلك الشخوص المحرومة والمستغلة التي تحيا في فضائها، يبدأ علولة مسرحيته – كعادته- بمدخل القوال فيقول:

جلول العامل خويا قلبه مشطون
جهده النافع مخطوف شوقه مرهون
حقه الواضح معفوس رأيه مسجون
يمشي محني هاز متاعبه[1]

لينتقل بعدها إلى عرض أحوال هذه الشخصية والتي تعاني كل صنوف الوبال الاجتماعي من غلاء للمعيشة إلى مشاكل النقل إلى...،

تبرز هذه المسرحية بما لا يدع مجالا للريب، في شخوصها الأكثر تجريدا واشارية وبعدا عن التفصيل[2] ، ظهور الطبقة البرجوازية الجديدة على حساب العمال لعدم قدرتهم

---

(1) – عبد القادر علولة. الثلاثية. اللثام. ص: 145.

(2) – جمال بن عربي. مجلة عبد القادر علولة. ص: 23.

على التضامن فيما بينهم، لينتقل المشهد إلى الحديث عن الشخصية المحورية برهوم وطفولته القاسية بعد نفي أبيه، ليعاني ويقاسي إلى أن يشتغل في مصنع للورق.

يرتبط اللثام بإصابة (نيف) برهوم والذي يعتبره علولة المغزى الجوهري من وراء كتابة المسرحية برمتها، مصورا هذا الموقف:

الفيلالي: يكفيه الدم اللي جبناه

الممرضة: يكفيه ويشيط لنا، هو انزيدوه غير هذا القرعة

الفيلالي: راهم جايين العمال يتبرعوا بدمهم عندكم ما تقولوا [1]

لتبدأ أحداث المسرحية بخروج برهوم من المستشفى متوجها إلى قسم الشرطة لتقديم شكوى بفقدان (نيفه) بسبب مشاجرة، غير انه يعتقل ويدخل السجن، وعند خروجه يعاني أسوء ظروف العيش إلى أن يلتقي جماعة من الفقراء تسمى (أشباح المدينة) يحملها علولة مسئولية مواصلة الكفاح من اجل بلوغ الغاية العظمى في القضاء على كل مظاهر الرأسمالية العوجاء، التي تستترف كل خيرات البلاد لصالح فئة قليلة، ليبق السواد الأعظم من الناس عبيدا.

وتعتبر هذه المرحلة من أهم مراحل إبداع علولة حيث تبلورت لدية الصورة مكتملة في بحثه الحثيث عن الأشكال المسرحية التي كان يمكن أن تحمل فكره وقناعاته التغييرية الجامحة، وتبقى المسرحية الثالثة الأجواد والتي سندرسها في المبحث الثالث للفصل، وعموما فان نظرية استلهام التراث بكل تفاصيلها قد جسدتها هذه الحقبة الفنية بجدارة، خاصة وان علولة كان يأمل في التغيير ولو بعد حين.

3- المرحلة الرابعة:

تبدأ هذه المرحلة تاريخيا من بداية دخول المعترك التعددي الحزبي للسياسة العامة للجزائر، والذي افرز تنوعا في أشكال الخطابات واختلافا في وجهات النظر والأفكار

---

[1] – عبد القادر علولة. الثلاثية. اللثام. ص: 190.

السياسية في المجتمع، فاقتحمت الجزائر أجواء الاقتصاد الحـــر، فظهـــرت القـــوى البرجوازية في المجتمع .

ونظرا لخيبة الأمل العميقة التي أصيب بها علولة فقد اقتصر إنتاجه على بعض الأعمال المقتبسة والمترجمة فقط، أهمها (أرلوكان خادم السيدين)

3- مسرحية أرلوكان خادم السيدين:

حاول علولة في هذه المسرحية العودة إلى المسرح العالمي حتى يتجاوز ويتعايش مـــع نص مسرحي أجنبي يجد فيه جميع المقومات التي حاول التأسيس لها في مسرح الحلقة، فجعل العرض يتماشى ووظيفة الحلقة، فالكوميديا ديلارتي* في رأيه تتشابه كثيرا مـــع مسرحنا التقليدي، فبطلها يشبه كثيرا شخصية جحا وحديدوان، وحتى من جانـــب العرض فالحلقة والكوميديا ديلارتي يرفضان الإيهـــام، ويلتقيـــان في الكـــثير مـــن الخصوصيات، لان الممثل يشخص الدور ولا يتقمصه[1]

تصور المسرحية قصة خادم لسيدين في آن واحد، من اجل ربح مرتب شـــهريين في مرة واحدة، طلبا للاسترزاق، غير أن هذه الوضعية كثيرا ما تجبره علـــى المخادعـــة والنفاق والكذب، تمتاز المسرحية بالطابع الهزلي في لوحاتها العشر، كما تعتمد علـــى حبكة كلاسيكية وعلى مبدأ احترام المقاييس الأخلاقية للمجتمع الايطالي، حيث يقدم هذا النوع من المسرح مواعظ ترمي إلى تهذيب أخلاق الجمهور، ويعلق علولة علـــى خوضه هذه التجربة بقوله: لم تحدث أية قطيعة بل على العكس، فالرجوع إلى المسرح العالمي وخصوصا الكوميديا ديلارتي كان بهدف جلب أنماط وأشكال أخرى، تساعد على مواصلة تجربة الحلقة بطريقة أخرى بحثا عن التواصل الموجود بين تراثنا التقليدي والتراث العالمي[2]

---

* – شكل مسرحي شعبي ايطالي أصيل، يعتمد على شخصيات نمطية ثابتة، مثل " ارلوكان وبنطلوني "من مقوماته الارتجال.

[1] – لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، مرجع سبق ذكره، ص69.

[2] – المرجع نفسه ص 69.

على الرغم من كل الهزات التي لحقب بعلولة، خاصة تهاوي منظومتهــة الاعتقاديــة وإعلان وفاة الاشتراكية، إلا أن شعوره الوطني الإنساني قد بقي حيا في انتاجاته، على الرغم من قلتها، وعموما فان هذه المرحلة لم تكن سوى صورة للمجتمــع بمتغيراتــه السياسية والاجتماعية، التي رسمت خارطة البلاد الإنسانية لاحقا.

وبعد تعرضنا إلى أهم مراحل مسرح علولة، سنحاول في المبحث الموالي التطــرق إلى أهم مرجعياته الإيديولوجية والفنية التي صنعت مشواره المسرحي.

ثانيا: مرجعيات مسرح عبد القادر علولة:

يتميز مسرح عبد القادر علولة عن غيره من المسرحيين، بروح متوقدة تسترعي الانتباه، تتجلى معالمها في ثنائية الفن والسياسة التي يزخر بها مسرحه، وقد أعلــن في أكثر من مناسبة ولائه لتوجهات وعزوفه عن أخرى، ما تطلب منــه البحــث عــن أشكال فنية جديدة تحمل آماله في التغيير، فهل تتأسس مواقف علولة الفنية انطلاقــا من مرجعياته الفنية؟ أم أن المرجعيات السياسية هي التي تؤسس للمواقف الفنيــة في مسرحه؟

1- المرجعية الإيديولوجية:

مثلها مثل كل البلدان العربية الأخرى شهدت الجزائر مخلفات الحرب العالميــة الثانية، وإفرازات الحرب الباردة، فانصرفت الاتجاهات السياسة إلى اليسار، مقتفيــة الآثار الاشتراكية في الاقتصاد، وجاء قرار تأميم المسرح الوطني عام 1963، ليوضح معالم الدور الذي ينبغي أن يلعبه المسرح قي واقع المجتمع مواصــلة لــوتيرة الثــورة وحفاظا على مكتسباتها.

وقد احتل **برتولد بريخت** مكانة هامة في المسرح العالمي، نظرا لما كان يقدمــه من تضحيات في سبيل نشر الوعي الفكري ومحاربة النازيــة وأشــكال الامبرياليــة الفاشية، هذا ما جعل الإقبال على مسرحياته كبيرا، لذلك فقد كان المسرح الوطني

يقدم الكثير من أعماله (بنادق الأم كرار، القاعدة والاستثناء، دائرة الطباشير القوقازية وقد كان اختيار هذه المسرحيات مقصودا)[1].

وقد كان تأثر علولة ببريخت تأثرا كبيرا إلى ابعد الحدود، يقول علولة: (اعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأنني اعتبره كأبي الروحي أو خير من ذلك، صديق ورفيق دربي المخلص)[2]

لقد كان تأثير بريخت عميقا جدا على شخصية علولة، سواء في رسم التوجهات السياسية أو صياغة الأشكال الفنية التي كان يعبر بها، هذا ما جعله يبحث بتقص دقيق في كل ما جاء به، إذ انغمس في التشبع من الكتابات الاشتراكية، فتشكلت لديه القاعدة الفكرية في إجبارية مناصرة الطبقات العاملة ، حيث جاءت جل نصوصه المسرحية التي قدمها تصويرا للمجتمع نابعة من قناعته الأيديولوجية الراسخة يقول (غشام) في مسرحية الأقوال:

- غشام: يا وليدي مسعود الشعب الخدام محتاج الناس لي كيفكم

محتاج للمثقفين لي مأمنين في الاشتراكية ويخدمو الوطن والمصلحة العامة...[3]

كما أوردت معظم مسرحياته الشخصيات البسيطة، والفضاءات العامة، من مصانع وحدائق وأحياء شعبية، يتجسد أبطالها في صور العمال والفلاحين والطلبة ضمن القالب الملحمي السردي، والذي يرصد الواقع ليعرض ما يخفى من حقائقه

ليسعى علولة كما سعى قبله بريخت إلى دفع المشاهد لاتخاذ مواقف إيجابية يتسنى له من خلالها الوقوف في وجه الاستبداد البرجوازي، عبر إشعال فتيل النزعة الثورية وكسر أساطيل الإيهام التي يعتمدها المسرح الأرسطي، يقول علولة: "... وإن

(1) – مخلوف بوكروح، مدخل إلى المسرح الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، منشورات الآمال، الزائر 1982، ص: 50.

(2) – عبد القادر علولة، الثلاثية، ص 247.

(3) – عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: 56.

الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والـــذي مارســـناه في الجزائـــر مـــن العشرينيات إلى يومنا هذا"[1].

وتجسد هذا التوجه خاصة مسرحية (العلق، حمام ربي، الخبزة)، والتي تعـــرض بشكل دقيق الأوضاع المزرية التي يعيشها المجتمع الجزائري، ليتوحد هدف علولة مـــع هدف الواقعية الاشتراكية والتي تصف الواقع بأسلوب واضح بعيـــد عـــن الزخرفـــة والتنميق، فمن خلال الفلسفة الماركسية تنطلق الواقعية الاشتراكية في فعل الإنســـان الخلاق[2] الهادف إلى تغيير المجتمع نحو الأفضل في صالح الجماهير العامة[3].

وقد ظهر وبجلاء تأثر علولة بالاتجاه الملحمي في ثلاثيته الشـــهيرة (الأقـــوال، الأجواد، اللثام)، والتي اعتمدت في أساسها على عنصر السرد والروايـــة، اخـــتيرت شخوصها من عامة الناس شبعت بلب القيم والمبادئ الاشتراكية والتي تصارع مـــن أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، كما تعد تقنية التغريب من أهم مظاهر التأثر بمســـرح بريخت ليحقق بها علولة مسافة حاصلة في إيقاظ الحس النقدي للمتفـــرج، تـــديرها شخصية الراوي التي تسعى دائما لتوسيع حدود المسافة الجمالية والقضاء علـــى أيـــة فرصة للاندماج[4].

وجد علولة نفسه أمام إشكالية عنصر الكورس*، والذي يعتـــبر أساســـيا في مسرح بريخت لصناعة تقنية التغريب، فاهتدى إلى تعويضه بشخصيتي القوال والمداح وأعطاهما نفس الوظيفة، لارتباطهما الكبير في الثقافة الجزائرية بالحكاية الشعبية، والتي تعتبر أساس العرض المسرحي، إذ يتعين عليهما عرض أحداث المسرحية دون تعقيد

[1] – أمحمد جليد. حوار مع عبد القادر علولة. موفم للنشر. الجزائر. 1997. ص: 234- 235.
[2] – روجي غارودي. ماركسية القرن العشرين. تر/ نزيه الحكيم. دار الآداب. بيروت. 1972. ص: 207.
[3] – أحمد العشري. مقدمة في نظرية المسرح السياسي. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. 1989.ص: 96.
[4] – المرجع نفسه. ص: 104.
* – الجوقة.

مصطنع بالزمان والمكان كما يجب ألا تتعاقب المواقف[1] تكسيرا لعنصر الإيهام والذي ترفضه النظرية الملحمية، فما كان على علولة إلا أن أكمل التصور بنقل فضاء الحلقة إلى المسرح، واستلهام جوهرها المتمثل في الحكاية الشعبية والتي يعتبرها بريخت عنصرا هاما في العملية المسرحية، فالمهمة الرئيسية للمسرح هي تفسير الحكاية وتوصيل المعنى بواسطة التباعد والتغريب[2].

لقد كانت الخلفية الأيديولوجية من أهم الدوافع التي دفعت علولة، إلى إعادة النظر في الوظيفة القديمة للمسرح وتجديدها، سواء بالنسبة إلى اختيار النصوص أو طريقة إخراجها وكيفية اجتذاب الطبقات الفقيرة للمسرح [3]، محاولة منه لبعث المبادئ الماركسية، يقول قدور في مسرحية الأقوال:

– **قدور: في ما يخص تسيير الاشتركي ثم الضربة**

ما بيك العمال يعثرو في المشاكل

عدت تكذب عليهم وتنوفقهم

تفرق بيناهم عمدا

تبنيلهم فخات وتعرقلهم

كلمت الاشتراكية عادت تخوفك وتقفزت

اللي ينطق بيها كلي يخلي عليك

إذا حبوا العمال يخرجوا للتطوع يغيظك الحال

... كل ما هو في صالح البلاد وفي صالح الاشتراكية ما يعجبكمش

---

(1) – برتولد بريخت. الأرجنون الصغير للمسرح. تر/ فاروق عبد الوهاب. مجلة المسرح. عدد 20. القاهرة. 1965. ص: 71.

(2) – أحمد بلخيري. الحكاية في المسرح. مجلة أنوال . المغرب. 1992. ص: 52.

(3) – سعد أردش. عن أروين بيسكاتور. المخرج في المسرح المعاصر. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عالم المعرفة. عدد 19. 1989. ص: 193.

غلطت ودافعت على إنسان عوض ما ندافع على المبادئ[1]

بقضايا عصره يحرص حرصا كاملا على رصد الواقع المعيش لا لعرضه بل لتغييره والثورة عليه، فكل مسرحياته يسري في أعماقها ذلك الصراع الطبقي المحتدم الذي يقف فيه علولة موقفه الإنساني والذي تشهد له به كل أعماله.

2- **المرجعية الفنية:**

بعد أن شيد علولة منظومته الفكرية والإيديولوجية، مستلهما إياها من قناعاته الراسخة في لزوم سيادة الاتجاه الاشتراكي، شرع في رسم معالم تجربته الفنية مقتنعا بضرورة إبتكار شكل مسرحي يستقي قوته من ينابيع التراث والفنون الشعبية التي عرفتها الجزائر والوطن العربي أساسها نظرة نقدية جادة للمجتمع، وبالقدر الذي أثرت فيه النظرية الملحمية بالقدر الذي استطاع فيه العودة إلى رصيده التراثي وأقلمة المؤثرات الغربية في بوتقة الأصول التراثية، فعاد إلى المخزون الشعبي كالشعر الملحون والحكاية الشعبية، وفنون الارتجال والحلقة.

انشغل علولة منذ بداية مشواره المسرحي بالبحث عن العلاقة الموجودة بين التراث الثقافي والفن المسرحي وكيفية توظيفه كمادة مسرحية قابلة للعرض بعد دراسة عميقة للموروث الشعبي الجزائري الذي عرفته خلال السنوات القريبة مثل القوال والحلقة والراوي والمداح والبراح، وكل أشكال العروض الشعبية التي كانت تقام هنا وهناك، حيث يقول واصفا شخصية القوال: "إنه حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي"[2].

عثر علولة على توافق وانسجام كبيرين بين فضاء المسرح الملحمي وشكل الحلقة، خاصة في إشراك المشاهدين في أطوار العرض، فاختار أن يعود إلى تراثه ليبقى تأثير الفن المسرحي فيه – شكلا- لا يتعدى مستوى لفت الانتباه.

---

[1] – عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: 31.

[2] – لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علولة. ص: 27.

تتأسس الحلقة –كما ذكرنا في الفصل السابق– على ثلاثة مقومات رئيسية؛ هي الحكاية الشعبية وراويها، الفضاء، والجمهور، ليأخذ علولة منها القيم التأسيسية بعد أن يجد فيها تطابقا شبه كامل مع قوانين المسرح الملحمي.

وجد علولة في شخصية القوال سبيلا للمصالحة ما بين الفن المسرحي والجمهور، حيث أصبح المحرك الرئيسي للفعل المسرحي المعتمد أساسا على السرد، فيستهل القوال دائما مسرحيات علولة لاتفاق هذا الطرح مع المنظومة الخطابية، يقول القوال في استهلال مسرحية (الأقوال):

– القوال: **الأقوال يا السامع ما فيها أنواع كثيرة،**

منها لي سريعة عظم ترعد غواشي هادئة، كالزلزال تجعل القوم
مفجوعة وعجلانة، تغفي الخواطر تهيج، وتحوزك للفتنة لي
تتموج في طريقها توصل محقنة تسرسب، تفيض على الحلق،
وتفرض المحنة.
القوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة[1]

ويتضح من خلال هذا الاستهلال رغبة علولة بتوظيفه فنيا وجماليا للتأثير، ووظيفيا ليأخذ مكان الإعلان عن البداية، فهاهو القوال يصف نفسه بإبراز دوره في نشر الأخبار بسرعة البرق وقدرته على هز المشاعر وتمويج الخواطر، على أن تموضعه في اجتماع ثنائيته الجمالية والموضعية يحقق شمولا وظيفة التغريب.

وبعد استهلال المسرحية يأخذ القوال دورا آخر في عرض ما سيجيء فيها بإيجاز:

– **القوال:الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة لي في صالح الغني الطاغي**
الطاغي المستغل
واللي في صالح الكادح البسيط والعامل

[1] – عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: 23.

أقوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه

أقوالنا اليوم على غشام ولد داوود وابنه

أقوالنا اليوم على زينوبة بنت بو زيان العساس

نبداو بقدور السواق القوال

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة[1]

وتتضح هنا وظيفة هامة يقوم بها القوال في مسرح علولة،كان يؤديها الكورس (الجوقة) في المسرح الملحمي في أنه يعرض تمهيدا عاما يتضمن مجريات الأحداث، لينتقل بعدها إلى التعليق بين الفينة والأخرى على تتابع الوقائع فيكون بذلك حلقة الربط بين أجزاء العمل المسرحي.

- **القوال: الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة**

قالوا ما قالوا على قدور وما صرالو

رفد قشه هجر بعدما ترك شغله

والي قالو اشدوه العمال بعدما سمحوله

طلبوا منه يبقى يعطيك يغير أفعاله

الشركة ما تضيع سواق جراب مثله

أدخل معاهم في الصف

أحنا وتقسمت أحواله

القوال يا السامع فيها أنواع كثيرة[2]

(1) – عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: 23.

(2) – عبد القادر علولة. الثلاثية. الأقوال. ص: ن.

لتستمر لوحات المسرحية وتستمد تسلسلها من شخصية القوال، بعد أن انتبه علولـــة إلى – فاعلية القول– * وأهميتها البالغة للمتلقين في المجتمع الجزائري، ويقول علولة في هذا السياق: "يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متوازن فعل الكلام، والكـــلام في حالة فعل يعملان سويا بشكل أساسي لأجل إعطاء الأذن ما ترى والعـــين مـــا تسمع"(1).

لقد استطاع علولة بحنكة إبداعه ان يســـتثمر في تراثـــه الشـــعبي – لـــيس باستحضاره لتعبير عن واقع– وإنما برصد الواقع وتكييفه مع النمط التعبيري المنغـــرس في اللاشعور الجمعي في البيئة الاجتماعية، فعلى الرغم من زخم المرجعية الأيديولوجية التي انطلق منها، إلى أنه استطاع أن يخلّص الومضات التراثية التي استقاها مـــن كـــل شوائب التبعية وهذا ما سنحاول رصده في دراستنا لمسرحيته (الجواد) كنموذج جسد حلقة هامة من تشابك للحياة الاجتماعية ووعي للمبدع بضرورة استيعابها وتقـــديمها للمتلقي وفق منظومة فكرية وجمالية تجد صداها عنده معبرة عمـــا يعيشـــه ويحيـــاه مستثمرة في كل جزئيات رسم معالم التجربة المسرحية الناجحة.

* – لقد اهتدى علولة إلى ضرورة مراعاة خاصية الاستماع في المجتمع الجزائري، فبنى نظريته على أساس الكلمة عوضا على الفعل بمنظور المسرح الأرسطي.

(1) – عبد القادر علولة. الثلاثية. ص: 238.

ثالثا- تقنيات العرض المسرحي الأجواد:

تعتبر مسرحية الأجواد جوهرة الإبداع المسرحي لعلولة، إذ توسطت ثلاثيته الشهيرة (الأقوال- اللثام)، كتبها علولة عام 1985 وعرضت أكثر من أربعمائة عرض، تجسد صورة من صور التقاء الواقع بالفن، و تجربةً راقية في استلهام المعاني التراثية والجمالية، وهي مجموعة من قصص لتجارب إنسانية في شكل قصائد يربط بينها فضاء الوجدان الشعبي المتمثل في شخصية (القوال).

1- البناء الفني للمسرحية:

تتميز مسرحية الأجواد عن غيرها من المسرحيات الجزائرية ببناء فني متفرد، يعود الأصل فيه إلى مرجعية قالبها واستلهامه معايير التراث الشعبي، لا سيما وان مؤلفها قد حاول جاهدا التأثير في جمهوره عن طريق العودة به إلى فضائه ومدركاته الشعبية، فتقدم المسرحية سبع شخصيات نموذجية لكل منها قصتها وموضوعها ومجالها المنفصل عن البقية لتتركب هذه العناصر المتشتتة في سبيكة واحدة عن طريق إعادة بعث شخصية (القوال) الذي يتخذ من الأسلوب القصصي ووسيلة ربط، فيجمع بين تلك المحوريات المختلفة ليتجلى النقد اللاذع لكل اضرب الفساد في المجتمع، لتصور المسرحية بصدق عالم الفوضى الذي تعيشه المؤسسات الجزائرية.

- **اللوحة الأولى:**

تبدأ أحداث المسرحية بشخصية (القوال) والذي يستهل الحدث بعرض أول الشخصيات، يقول:

- **علال الزبال: ناشط ماهر في المكناس، حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس،**
يمر على الشارع الكبير زاهي هواس،

باش يمزح بعد الشقاء ويهرب شوي من الوسواس[1]

يعرض القوال في هذا الاستهلال القصير تعريفا بشخصية (عـــلال) العامـــل في مصلحة النظافة في إحدى المؤسسات العمومية، لينتقل بعدها إلى الحديث عن بعـــض المظاهر التي استفحلت في المجتمع الجزائري، والتي تمس تحديدا هذه الفئة من العمـــال، كالفقر والأمية وسوء الأحوال المعيشية، يقول القوال:

– القوال: هذا السلعة غالية ولو بدعة جديدة،

خدمهتها يا سيدي صعيبة مذوبة جديدة،

صانعها محوط بالنار في سخانة شديدة،

حافظوا على الفقير يصيب ما يحط فوق المايدة،

السلعة الزينة غبرتوها علاش مخزونة،

شوفو للقليل أشواقه راهي مفتونة[2]

ويستمر القوال في هذه اللوحة عارضا أقوال (علال) كونه ضحية تنهشـــها مخالـــب الاستغلال والجشع، وقد ركز علولة على بروز الطبقة البرجوازية المستغلة والتي قمعت الطبقات الفقيرة ،كما صب جم اهتمامه على سياسة الانفتاح التي اعتمدها الدولـــة، والتي جعلت من الشعب استهلاكيا غير قادر على بناء اقتصادها، يقول القوال:

قول كيف بارت هاذ السلعة وبقات معرمة

سلعة الخارج سيدي كسرت السومة[3]

---

(1) – عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. بينال المسرحي . وهران. 1996.ص: 01.

(2) – المصدر نفسه. ص: ن

(3) – المصدر نفسه. ص: 02.

– **اللوحة الثانية:**

تصور هذه اللوحة شخصية حداد في ورشة بالبلدية اسمه (لحبيب الربـــوحي)، قـــرر الاعتناء بحيوانات الحديقة والتواصل مع الآخر خارج عالمه المليء بالفساد والنفـــاق، فتبدأ اللوحة بتقديم من القوال لشخصية المداح.

– **القوال: الربوحي لحبيب في مهنة الحداد أخذاه في ورشة**
من ورشات البلدية،
محبوب بالكثير عند الخدامينن
المواقف اللي يأخذها معروفة للجميع[1]

ويبدأ المشهد الأول بدخول الربوحي خفية لحديقة البلدية ليطعم الحيوانات ويـــوزع عليهم ما استطاع، غير أن الحارس يفاجئه ويلقي عليه وابلا من التـــهم السياســـية، ويظهر لنا هذا المشهد بصدق بساطة المواطن الجزائري، حيث حاول الربوحي بعـــد صراع شديد فقط أن يثبت هويته، وقد ركز علولة في هذا المشهد على إظهار الأبعاد السياسية للعلاقات الاجتماعية.

– **العساس: أحكي أحكي أنت جسوس نعم أنت جاسوس**[2]
– **الحبيب: أنا جسوس الفقراء..**[3]

لتتابع الأحداث وتتفق شخصيات المشهد ويقبل الحارس في الأخير مساعدة الربوحي لينتهي المشهد في الأخير بتحقيق الهدف.

يصور هذا المشهد على بساطته تدهور أحوال حديقة الحيوانات، نتيجة عـــدم الاهتمام واللامبالاة من طرف المسؤولين، ليكشف وبنقد لاذع سوء تسيير المؤسسات الوطنية والممارسات اللاقانونية.

---

(1) – عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 03.
(2) – المصدر نفسه. ص:07.
(3) – المصدر نفسه. ص: 08.

3- اللوحة الثالثة:

ثم ينتقل بنا المؤلف إلى جو شاعري في قصيدة تروي حكاية شخصية (قدور البنـــاء)، الذي يذهب في زيارة عائلته التي عز عليه فراقها بحكم عمله، والذي يفصله عنها بعد ان طال غيابه ليصور لنا معاناة هذا العامل بعد مرض زوجته وتـــدهور حـــال ابنـــه الصغير وفساد اخلاق ابنه الأكبر.

- القوال: بنى وعلا، كب جهده في البغلي والياجور،
ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداروا يزور،
وحتى المرأة والأولاد ثقيل في صدره كي الكور،
باقي يفكر في الصغيرة ابنته مريمة،
لي تنساه تنادي له عمي كاليتيمة،
فطيمة امرأته مريضة ممدودة صفراء مذبالة[1]

إنها صورة من أصدق صور الجزائري الفقير الذي يعيش أوضاعا جد مأساوية يصطدم فيها بواقع سيء، وعلى الرغم من كل ما هو فيه فهاهو يعود إلى عمله بحيرته وهمومه.

- القوال: ما جمع مع الذرية امرته ما شبعها،
بكر ورجع حزين راجع للملسة وتعبها،
ودعته زوجته تبسمت ورفعت راسها[2]

4- اللوحة الرابعة:

هي حكاية من حكايات التضحية الإنسانية يصور فيها علولة حـــب الـــوطن عـــبر شخصية (العكلي أمزغان) الغائب الحاضر وصديقه (الحارس المنوّر)، إذ وفي غضـــون تقديم المعلمة لدرس محوره الهيكل العضمي للإنسان يتقدم الحارس المنوّر ويبدأ في سرد

(1) - عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 15.
(2) - المصدر نفسه. ص: 16.

حكاية مثيرة جدا، فيقفز الدس كله من الحيز البيداغوجي ليدخل الأفـــق الإنســـاني، ليتوازى شرح المدرسة مع توضيحات المنوّر.

- **القوال: عكلي والمنور خدموا جربوا الاثنين مع بعض في الثانوية،**
عكلي طباخ والمنور بواب
تعارفوا في الخدمة شهور قليلة بعد الاستقلال
تصادقوا تحابوا في الأسابيع الأولى[1]

وتصور هذه اللوحة في جو كوميدي أسودن تضحيات البسطاء من النـــاس حبـــا في وطنهم، وقد أظهر بجلاء محاولات العكلي إقناع المسؤولين بقبول هديته المتمثلـــة في هيكله العضمي خدمة للمدرسة ليكشف عن طريق هذا الفضاء الضبابي جشع وطمع وانتهازية وتسلط القائمين على هذا القطاع، وقد خلد العكلي بهيكله العظمي شـــعار الثورة، بحث أصبح وسيلة لتدريس الأجيال اللاحقة.

5- اللوحة الخامسة:

يسرد القوال في هذه اللوحة يوميات عامل بسيط يسمى منصور أحيل على التقاعـــد بعد أن جمعته بآلته (الماكنة) علاقة طويلة.

- **القوال: رزم قشه المنصور بالقش والتبسيمه،**
سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة،
ودع أصحابه بحمى وملثم على الغمة،
داخلو حزين لسانه ثقيلة عليه الكلمه،
وفي عند الآلة حط فوقها الرزمه وقف،
أنا كبرت وخاج في راحة نعمة،
وأنت رشيتي عن قريب يصيبوك عرمة،

---

[1] - عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 17.

حكمو علينا بالفراق ها يوم الخاتمة[1]

يرمي علولة من خلال هذه اللوحة إلى لفت انتباه المسؤولين بضرورة الوعي لإجبارية التحسين الكمي والنوعي للتجهيزات الصناعية، غير أن هذه الإرادة اصطدمت بواقع ألين وهو عدم قدرة الدولة على ذلك، بسبب بعثرة الأموال واستغلالها للمصالح الشخصية.

6- اللوحة السادسة:

تحتوي هذه اللوحة أنموذجا آخر من نماذج الشخصية الشعبية التي أخذت على عاتقها مسؤولية ترسيخ القيم وتحقيق العدالة، إنه (جلول الفهايمي) ويقدمه القوال في قوله:

- القوال: جلول الفهايمي كريم يؤمن بالكثير في العادات الاجتماعية،
يحب وطنه بجهد وإخلاص متمني بلاده تتنمى بسرعة ،
وتزدهر فيها حياة الأغلبية...[2]

تمثل هذه الشخصية عاملا في مستشفى يؤمن بالعدالة الاجتماعية إلا أنه يصطدم بواقع متعفن إلى أبعد الحدود، ونظرا لمبادئه فإنه يتعرض لأبشع أنواع المعاملة عبر نقله من مصلحة إلى أخرى، ليرمى في نهاية المطاف إلى مصلحة حفظ الجثث، ولأنه شديد النرفزة فيهتدي إلى فعل الجري المستمر لكظم غيضه، ذلك ان علولة وظف هذه الشخصية ليكشف بعمق عن فساد من أهم القطاعات ألا وهو الطب المجاني، لينتهي المشهد بأن ينتقل الجري إلى كل عمال المستشفى، في إشارة من علولة إلى أن الطبقات الكادحة مستعدة لأن تجري دائما وراء الحقيقة التي ينبغي أن تكون.

- جلول: أجري ما... اجري عييت... الفهايمي ياه
حاسب روحك غير أنت تجري
ها كيفك كيف الشعب

---

[1] - عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 32.

[2] -المصدر نفسه. ص: 34.

الشعب كله راه يجري(1)

7- اللوحة السابعة:

ودون أن ينسى مكانة المرأة في المجتمع حرص علولة على وجود ها في ثنايا مسرحه، تعرض اللوحة حكاية العاملة (سكينة) والتي تعرضت إلى تسمم نـاتج عـن المـواد اللاصقة التي تراقب صلاحيتها مما أدى إلى شللها النصفي لتكـون بـذلك ضـحية للظروف السيئة التي تحول دون سير العمل في الاتجاه الصحيح، وتجسـد شخصـية سكينة ردة فعل عنيفة على ضرورة الثورة في المصانع لإزاحة الأخطار المؤدية إلى مثل هذه الحوادث، وهي تدعو دعوة صريحة في قولها:

- سكينة: طلبت منكم تتحذروا ضد المصيبة،

الخطر مجاوركم ساكن اللصيقة،

تحركوا يا بنات ونظموا الخطة(2)

(1) - عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص:43.

(2) – المصدر نفسه. ص: 52.

2- العنوان:

من المعروف أن العنوان في أي إبداع فني كان هو "أول لقاء بين القارئ والنص وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال المتلقي"[1]، إنه صورة من صور الشمول التي تنطبع في ذهن المتلقي لترسم مفاهيم عامة تستند إلى وظيفة التأويل، ليبني المتلقي نصا موازيا لمضمون ما عُنون به.

عنون علولة مسرحيته بـ (الأجواد)، والملاحظ للوهلة الأولى أن الأصل في الكلمة شعبي دارج، جمعٌ مفرده (الجِيّد) والتي تأخذ أكثر من معنى في أكثر من سياق، فلفظ (الجيد) بالمعنى الفصيح هو حكم يصدر لتقدير سلوكي لا لذات الإنسان، غير أن معناها في التداول الشعبي يتعداه بالكثير فـ (الجيد) هي صورة من صور مثالية الإنسان عندما يبلغ أعلى درجات التضحية من أجل الآخرين، (الجيد) هو من يحتوي أحلام الناس ويستوعب ما في صدورهم دون علمهم بعلمه، كما الجيد هو الذي يجود بما لا حصر له.

عنوان مسرحية الأجواد يحمل في عمقه الشكلي للفظة أول منطق في استلهام الفكر الشعبي، إذ أن تركيب اللفظ لغة لا يتطابق مع القاعدة، لتبدأ دلالة الثورة على الواقع من العنوان أولا، ثم تتضح المفارقة الثانية في أن من حمل هذه الدلالة الرمزية الشعبية المثقل بها العنوان، هي شخصيات بسيطة إلى أبعد الحدود، حارس، عامل، زبّال، لينكشف من العنوان ضياء الثورة والتغيير.

لقد استطاع علولة أن يعبر بكل ليونة ويسر في عنوان مسرحيته، عن إيمانه بأن فكر التغيير لا يتأتى إلا بمن يشعرون بصدق بمرارة الحياة يختلف علولة اختلافا كبيرا عن معظم مسرحيي الترعة الملحمية في قدرته الفائقة على النهل من التراث، ويختلف عنهم في أنه لا يطوعه ليخدم به واقعا وإنما يطوع واقعه ليصنع منه حقيقة ينبغي أن تفهم.

---

[1] – محمد مفتاح. دينامية النص. ط2. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 1990.ص: 72.

لذلك فـــ (الأجواد) كعنوان للمسرحية، قد صنع في بساطته الشعبية دلالـــة تأثير كبرى تبدأ بالاستفهام حول صيغته لتنتهي إلى جوهر ما يوصفون به.

3- شخصيات المسرحية:

تتميز مسرحية الأجواد بميزة رئيسية هي استقلال مشاهدها عن بعضها، بحيث إن كل مشهد قائم بذاته، ما نتج عنه عدم وجود شخصية محوريـــة واحـــدة - بـــالمفهوم الكلاسيكي للمسرح- تدور حولها الأحداث، غير أن التمعن في بنيتها الدرامية يوحي بنسق جديد في التعامل مع الشخصية المسرحية وهذا رغـــم بســـاطتها ومســـتواها الاجتماعي.

فقد استلهمها علولة تأثرا بالواقع المعيشي، وفي كثير من الأحيان تأخذ بساطة هذه الشخصيات أبعادا رمزية منقطعة النظير، فهي تعبر عن ذاها وعما يحيط بها دون اللجوء إلى الحوار مستعينا بوضع صورها وصفاها وأبعادها بشخصيات أخرى.

تتحرك الشخصيات في مسرحية الأجواد بحرية تامة لتتفاعل مع واقعها المزري، فيظهر عبر هذا التفاعل معنى جديد للمسرحية ينطبق تمام مع مفهوم الحيـــاة نفســـه بمختلف جزئياته وأصنافه، إنها المعيار الأول الذي يفحص بواسطته تعقيـــد الواقـــع الاجتماعي، يقول علولة: "إنني لا أتخيل شخوصي ولا أصنعها من عدم"[1].

وحتى نتمكن من إدراك حقيقة الشخصيات، ينبغي دائما العودة إلى المحتويات التي تقدمها شخصية القوال، إنها لسان الشخوص وأحلامهم وأفكارهم، فهي متخيلة بناء على اختيارات مقصودة بأبعادها الإنسانية.

احتوت مسرحية الأجواد عموما على سبع من الشخصـــيات، ثلاثـــة منـــها رئيسية هي: (ربوحي لحبيب، والمنور وجلول الفهايمي)، وألابعة منها يذكرهم القوال في شكل أغاني حكائية وهي (علال، منصورن قدور وسكينة).

---

[1] – لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علولة. ص: 223.

أ-   لحبيب الربوحي:

تعرض المسرحية شخصية الربوحي بشكل نسبي يتواءم مع طبيعة النمط المسرحي، لتكون كاشفا لخبايا اللامسؤولية والنفاق، وقد حمل علولة هذه الشخصية معظم المبادئ التي يعتقد في صوابها والتي من شأنها أن تخدم تصوره للواقع، وأهم صفة شحنت بها الشخصية –زيادة على تركيبة البساطة فيها – لأنها شخصية ذات مبدأ، لها من الشعور الوطني والإحساس بالمسؤولية ما يدفعها إلى نكران الفساد والتذمر منه.

ب-   لمنور:

أما شخصية المنور فهي ذات نقية تفي بعهد قطعته، يصورها علولة بشحن نفسي عميق تحيا لحظتين متناقضتين في آن واحد، واقع موضوعي وماض ماثل دفعة واحدة، فبالقدر الذي تأخذ فيه شخصية (المنور) وجودها الموضوعي في المشهد، بالقدر الذي تذوب فيه في ومضات حضور الغائب (العكلي)، والذي أعطاه علولة – رغم غيابه الموضوعي- وجودا تاثيريا على شخوص المشهد، وقد توازن وجودهما بشكل لافت.

ت-   جلول الفهايمي:

لهذه الشخصية في المسرحية وجود متميز، نبع من الشحن النفسي الذي تعمده الكاتب في رسم بناها النفسية، وقد اختار لها المؤلف وحدة جلية ترتسم في كون شخصية جلول، ملتزمة، حاملة لمبادئ إنسانية، مسؤولة، وضعت في تربة عفنة قذرة لا صلاح للحياة فيها، ولهذا اختلفت بعض الشيء عن بقية الشخصيات الأخرى أو بالأحرى مثلت اللحظة الحاسمة من ملحمية الأجواد.

برغم التباين الطفيف بين الشخصيات الثلاث، إلا أنها تنطق بلسان واحد، فبالقدر الذي يمكن للمبدع أن يصنع شخصياته، فبالقدر المقابل أن تهيج كيان المبدع.

أما شخصيات (علال، ومنصور، قدور وسكينة) فقد أراد لها علولة أن تكون آهات وطن يترف تحت جور غير الأسوياء، فيمثلــون –كمــا في المســرح الأرســطي– التضحيات الجسيمة التي يقدمها الوطن ليثور على الفساد.

يصنع علولة شخصياته بهدوء لافت يجعل منها بكل صدق تخوض في واقع لتترف فيه، فــ(سكينة) تتأوه في صمت، و(قدور) يبكي الغربة وفراق عائلته، وتجتمع جميعها في ألم يسميه علولة ألم الوطن.

أما اللافت للنظر والذي يظهر بجلاء في كنه هذه الشخصيات، هو إصرار مبدعها – علولة– على أن تكون وفقط، لأنها الأمل الوحيد في أن يصــنع المجتمــع مســتقبله المنشود.

تتفاعل هذه الشخصيات في جملتها، لتسمع صرخات معاناتها لــلآذان الــتي طــال صممها أملا في صناعة الغد الجديد.

4- توظيف القوّال والحلقة في المسرحية:

اعتمد عبد القادر علولة في مسرحيته على شخصيو (القوال) اعتمادا كبيرا، حيــث كان الرابطة الرئيسية التي توصل بين لوحاتها، سواء بالتعليق أو بالوصف مســتخدما إياها بالانتقال من جو مسرحي إلى آخر، أو ليتحدث على لسان الشخصيات.

– القوّال: يحبس مرات باش يريح من ثقل البوط،

يحيي الناس في طريقه يشالي مبسوط،

يدخل معمد الأروقة في كمال الشوط(1)

وجدير بالذكر أن شخصية القوّال قد استخدمها علولة بوتيرتها الأصــلية، ليــؤثر في المتفرج باعتباره صانعا وشاهدا على الأحداث، إضافة إلى هذا فقد اعتمد على الأغنية الشعبية في تلوين شخصية القوّال ورسم طابعها التراثي، بخاصة وأن أبطالها هم مــن الناس البسطاء، يظهر وجودهم في تفاؤلهم الكبير وإنسانيتهم المتأصلة، فالمسرحية –

(1) – عبد القادر علولة. مسرحية الأجواد. ص: 02.

كما يقول علولة– تصم ثلاثة مواضيع درامية يستقطعها أربع، ويستقل كل عنصر بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن نسميه العناصر الأساسية للمضمون[1].

لعب القوال دورا هاما جدا في التأثير على جمهور المتلقين باستنطاق قدرات التجريد لديهم، كما كان يمنعهم باستمرار من السلبية المعهودة في المسرح الأرسطي ليتمكن من تحقيق الهدف المنشود ألا وهو إيقاظ الحس النقدي.

استلهم علولة في مسرحية الأجواد فضاء الحلقة، والمبني على الاتقاء المباشر ما بين العرض والجمهور، فانكسر الجدار الرابع وسقطت سلطة الإيهام ليتحرر العرض من ضغط الجمهور من جهة، ويتحرر الجمهور من عصبية الأطروحات الفنية من جهة أخرى.

يعكس الفضاء المسرحي الأجواد – على مستوى الإخراج- دلالات رمزية جديدة تأخذ معناها من اجتماع لعناصر متعددة، لم يكن للنص فيها من الأهمية مقارنة بما للعرض من قيمة، فعلى الرغم من تأثيرات المسرح الملحمي البريختي على مسرح علولة إلا أنه استطاع أن يتحرر من هيمنة النمط الدخيل متكئا على البعد الشعبي للحلقة.

اقتفى علولة آثار الثوريين التقدميين في عصره، فانشغل كثيرا بإشكالية التغيير والتجديد معا، ومن أهم معالمها في مسرحية الأجواد انه قلب قاعدة المنطق الأرسطي في التأثير، فالصراع في مسرحه لا تعيشه الشخصيات بالقدر المعهود بقدر ما ينقله بيسر وليونة إلى جمهور المتلقين لينشئ منهم طرفا فاعلا في بلورة مفهوم التغيير.

لقد فرض نمط استلهام التراث على علولة التبديل في النمط المسرحي، فكان للسرد دوره الرائد في صناعة شخصية القوال، والتي تعتبر أهم شخصيات مسرح علولة، لأنها الأنموذج الصالح لبلورة أي نمط شخصوي يريده.

---

(1) – عبد القادر علولة. الثلاثية. ص: 235.

إن المسرح الذي أراده علولة من خلال القوال والحلقة هو مسرح كلي يعتمد بالدرجة الأولى على جسم الممثل كفضاء حي، يسمح بتوظيف الكلمة بمسرحة الأفعال والحكاية، فمهمته الأولى هي وضع الإطار الذي يحلل ويوصل الخطاب المسرحي، حتى يجعل الجمهور يشارك فيما يعرض على الخشبة من أفعال[1].

إن للقوال دور في مواز للأحداث الدائرة على خشبة المسرح، فيخرج من الحدث ليتوجه بحديثه إلى الجمهور ثم يعود إلى الحدث، لذلك ينجح في إبقاء المتفرج في حالة عقلية نقدية تمنعه من رؤية الصراع كلية من وجهة نظر الشخصيات، ومن تقبل عواطفها ودوافعها على أنها محكومة بالطبيعة البشرية والمجتمع، ولا يمكن تغييرها، يستطيع المسرح أن يجعل المتفرجين يرون التناقضات الموجودة داخل المجتمع وان يجعلهم يسعون إلى تغييرها[2] بان ترتسم ملامح هذا الواقع وان تتولد الرغبة الملحة والجامحة لذلك.

5- اللغة:

تنقسم اللغة في المسرحيات المعتمدة على استلهام الأشكال التراثية إلى قسمين رئيسيين هما:

- الحوار المجسدة للفعل
- السرد الذي يمهد للحدث تلخيصا أو تعقيبا بالنقد والتحليل

وعن لغة الحوار في مسرحية الأجواد، فهي مرتبطة اشد الارتباط بطبيعة شخصياتها وشاكلة عرضهم، فهم ليسوا حاضرين في بؤرة حدث تصنعه إراداتهم، وإنما يتولى القوال سرد حكاياتهم، وقد استعمل علولة مستويين من اللغة التخاطبية أولهما لغة شاعرية موزونة يرددها القوال في اللوحات الغنائية التي تتحدث عن

---

(1) – لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علولة. ص: 37.

(2) – أمين العيوطي، المسرح السياسي، عالم الفكر، المجلد 14، عدد 4، الكويت. 1984، ص: 98

شخصيات علال وقدور ومنصور وسكينة، ولغة عامية منقحة تلبس ثوب الفصحى وتنحرف عنها قليلا تتخاطب بها شخصيات اللوحات الرئيسية الثلاث.

يمثل اختيار علولة لهذين النمطين من اللغة امتدادا طبيعيا لتأثره بالخصائص العامة لفضاء الحكاية الشعبية وعالمه اللغوي، فالقوال شخصية متمرسة لفن الروي، تعبر أنساقها اللغوية عن حدود الطبيعة الاجتماعية التي تنبت فيها، بموازاة هذا فان القوال ذاته لا يستمد وجوده إلا من رصيده اللغوي والذي يعتبر قيمة من القيم الجوهرية التي أعطته البعد الفني في العصر الحديث.

القوال: الربوحي لحبيب في مهنة حداد...خدام في ورشة من ورشات البلدية[1]

القوال: في خاطره طعيمة...وحنان امرأته فطيمة، ايفكر في الصغيرة ابنته مريمة[2]

ومع إمعان النظر في هذين المقطعين للقوال يتضح بما لا يترك مجالا للشك التقارب الكبير بين الفصيح من اللغة العربية في شكل كتابتها وامكانية نطقها، وبين روحها الشعبية في تركيبتها العضوية في أثناء تعبيرها عن الوضع الذي تجسده علما أن وجودها لا يتأتى إلا بعد أن يبث الصوت والسماع الحياة فيما خفي بين طيات تركيب حروفها.

يقول جلول لفهايمي: أنا لفهايمي ما نسواش...انأ متالبني الهم...عندهم الحق ألي ايسبوني عندهم...اللكوط..القلبوزة [3]

وجدير بالذكر أن تعكس اللغة المخاطب بها حدود الشخصية المخاطبة، فالاجواد كلهم من بسطاء الناس وعوامهم الى درجة أن جلول لفهايمي في هذا المقطع ينطق

---

(1) – عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد،،ص3.

(2) – المدر نفسه، ص 15.

(3) – المصدر نفسه، ص 37.

بمفردات لا تفهم إلا في المحيط المحلي الضيق، غير أن بعدها الإنساني المتولد من قيمة شخصيتها أعطاها الامتداد الفعلي للتأثير وكسب التعاطف الفني والموضوعي.

ألف علولة معظم مسرحياته باللغة العامية الدارجة التي تلاقحت بالفصحى وخلقت نوعا جديدا أسماه اللغة الثالثة، تعتمد تبسيط الفصحى أو استبدال أو اختصار ألفاضها بمفردات عامية تكون بمثابة معاني أكثر توسعا.[1]

الحبيب:وطلق لخبر بللي جواسيس الامبريالية ما بقاش يدوروا في الجنينة[2]

إن ملاحظة مفردة (اللي) الواردة في كلام الحبيب، هي اختصار لكل الأسماء الموصولة في اللغة الفصحى(الذي، التي، اللذان...)، كما أن النفي في العامية يتحول الى حرف شين تضاف في آخر الفعل (لم يبق = ما بقاش)الى جانب تحول في شاكلة المتكلم بين لفظتي (اني = راني)

القوال: ما في يدي طاقة المرتبة اللي راني فيها ما تابعتها سلطة يتسمى كلي راني قاعد[3]

تعكس اللغة المسرحية التي وظفها علولة في مسرحية الأجواد انسجاما كاملا بين الخطاب ولسان الخطاب، حيث ابتكر من أضرب الأنساق ما جعل شخصياته تتحرر من نير سلطة اللغة الغاشمة، لتبحر في الفضاء الشعبي الرحب مستقية منه حريتها، هذه التعديلات الإجرائية التي حرص عليها علولة على مستوى اللغة تضاف الى حرصه الواعي بضرورة التغيير الثوري وقلب موازين الهيمنة لبلوغ اللغة الاشتراكية الموحدة، ألا وهي لغة الناس كافة ببساطتهم وكبريائهم.

---

(1) – لخضر منوري،التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص 90.

(2) – عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد،،ص13.

(3) – المصدر نفسه، ص4.

6- الحوار:

الحوار هو حديث يدور بين اثنين أو أكثر حول موضوع ما، ويتطور معتمدا على الحركة الدرامية المتجددة التي تسري في كيانه الى أن يصل الى حل للموضوع[1] انه امتداد للغة التي تنقل أصوات وكلمات الشخصيات المتحاورة في المسرحية والى الجمهور، كما يشخص الحوار وبشكل دقيق العناصر الجوهرية للشخصيات المسرحية المتنوعة، وهو وسيلة من أهم وسائل التفاعل المسرحي داخليا في مستوى تماسك العرض وخارجيا في مستوى التأثير الفني والجمالي.

ويشكل الحوار في مسرحية الأجواد نسبة فليلة مقارنة بالوضعيات السردية التي تمليها المرتكزات الأيديولوجية والفنية للشكل المسرحي من جهة، وخصوصية البنية الموضوعية للحكاية الشعبية وراويها القوال من جهة أخرى، وكما هو معلوم فان الحلقة بالأصل هي الفضاء التلقيني الذي يمارس فيه المتحلقون فعل الاستماع، لذلك فقد كان من الواضح أن علولة قد استعار هذه الخاصية الجوهرية للحلقة وممثلها القوال ليخلق شكلا جديدا من أشكال الحوار يبنى على طرفين هما العرض والمتلقي، خاصة وان المسرح العلولي مؤمن إيمانا راسخا أن الجمهور لا ينبغي أن يكون سلبيا وإنما ذاتا فاعلة قادرة على التغيير.

العساس: احكي... احكي أنت جاسوس... جاسوس ما فيها شك هكذا
راها ظهرت القضية جسوس ...مخرب خدام للامبريالية....
الحبيب: أيوى...صار هكذا...فطنوا...؟
العساس: نعم واقفين وقفة صحيحة...هاك البطاقة...ما تعرفش
تقرى...الصورة اللي فيها اتشبهلك،...على كل حال ما تغبنش
روحكما يطوش رجال الدرك ونشوفوك منين جاي أنت على حساب
الشوفة جاي من تشاد...

---

(1) – احمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، ص 246

الحبيب: أنا جاي غير من ورى الجنان...انأ جاسوس الفقراء انأ لحبيب ياخويا وإذا بغيت التحقق ضرك نضرب تصفيرة يهجموا أولاد الحومة كلهم[1]

ومن خلال هذا الحوار بين شخصيتي العساس والربوحي، تتضح بساطة شاكلة الحوار التي يستخدمها علولة، إنها صورة ثابتة لبساطة الشخصيات التي يريد لها المؤلف أن تتغلغل الى أعماق الجمهور بهذه البساطة الساحرة، ولذلك فمن مصلحة الإقناع والتأثير أن تتمنطق الأشكال الحوارية لتعبر عن البساطة المعروضة والمنشودة معا، وبما أن الحوار هو أساس سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات[2] ، فان المسرحية لا تستقيم إلا بمراعاتها هذه الخاصية، وينكشف لنا بعض من تقنية الحوار عند علولة فيما دار بين الربوحي والعساس والذي تميز فيه بمنطق.

البساطة اللغوية من جهة والسهولة الفكرية في الطرح والتناول، ليتطور الحوار شيئا فشيئا ليكون الدال الرئيسي على تغير مجريات الحدث:

العساس: إذا احتاجيتني في المستقبل يالسي الحبيب للمساعدة ما تحشمش جبت لك جاه ربي...أقصدني[3].

فينكشف عن طريق الحوار الجاري بين الشخصيتين تقلب حال العساس من عقبة ومانع الى مساعد ومعين.

ويبقى أن نشير الى أن الحوار عند علولة من ميزاته الجوهرية البساطة والابتعاد عن التعقيد، وما يفسر هذه الخاصية هو المرجعية الأيديولوجية الرامية للتغيير والثورة، وعليه فينبغي مراعاة مستويات التأثير، وكذا المرجعية التراثية التي ارتكز عليها والتي تضفي الى مثل هذا النوع من التخاطب.

---

(1) – عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد 7-8.

(2) – احمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، ص 246

(3) – عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد 14.

7- الصراع:

يعتبر الصراع اللبنة الرئيسية التي يتأسس على متنها أي عمل مسرحي مهما كانت تياراته وانتماءاته الفنية، يقول جورج لوكاتش:" إن المسرحية تهدف إلى تحقيق تجسيد كلي لعملية الحياة، إلا أن هذه الكلية متمركزة حول مركز صلب، أي حول التصادم المسرحي، إنها - إن صح التعبير - صورة فنية لنظام تلك الطموحات الإنسانية التي تشارك بتناقضاتها المتبادلة في هذا التصادم المركزي"[1] .

واستنادا إلى مرجعيته الأيديولوجية نجد أن جل الصراعات المسرحية عند علولة تنبع من أيديولوجيا صراع الطبقات والفلسفة الماركسية، والتي تهدف في عمومها إلى محاربة كل أشكال الامبريالية والاستغلال والرأسمالية المجحفة، لتصبح كل شخوصه، ناطقة باسم التغيير وحاملة للوائه.

إن الصراع الذي تخوضه شخصيات الأجواد، صراع فيه من العسر والقسوة ما يجعلها تستحق لقب الأجواد، فشخصية علال تصارع من أجل الكرامة والعيش الكريم، ويؤسس لهذا الصراع متناقضات الواقع العفن، فالعمال المتخلقون سيعانون احتراما لأخلاقهم، إنها القوة الكامنة النقية التي استطاعت أن تقف أمام الفساد، إنها فتيل الثورة الذي ينتظر علولة اشتعاله، لتبلغ به مأساته درجة الأنين في صمت:

القوال: حافظوا على الفقير مايصيب ما يحط على المايدة

شوفوا للقليل شوفو راها مفتونة [2]

والأمر نفسه واجهه الحبيب الربوحي، إنها الأطماع الشخصية والمصالح الفردية التي تدوس على المصالح العامة بشتى مظاهرها الانتهازية والوصولية، ليلقى المنصور وقدور المصير نفسه، تصارع الشخصيتان اوجاع القهر الذي فرض عليها بشتى صنوف الاستغلال، لتتضح معالم الصاع بشكل جلي مع شحصية جلول الفهايمي، والذي يمثل

[1] - لخضر منوري،التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص 132.

[2] - عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، ص1.

الحلقة الأهم في كل مجريات المسرحية نظرا لما كابده من شقاء وعناء لا لشيء إلا لأن أخلاقه تمنعه من أن يكون كأولئك المحيطين به.

– القوال: جلول الفهايمي المخلوق كان خدام مهني في مصلحة تجميد الموتى، غير هو الجثث والغسال، حتى هدف مشكل...كان مهني خدام في السكات وبرد الحال حتى طاح عليه مشكل[1]

ويتضح من خلال تعليق القوال، بداية المشكلة التي صادف جلول والتي تؤسس للصراع المسرحي عند علولة، إنها مشاكل الواقع الاجتماعي العام التي ينطلق فيها علولة دائما من أحوال الناس فيها، هو اللاتوازن الطبقي الذي طالما أرق علولة في مضجعه، لتتحرك شخوصه بالنمط ذاته الذي أراده بريخت والذي قال فيه جورج لوكاتش: "إن شخصيات بريخت كانت في يوم ما أبواقا لوجهات النظر السياسية وأصبحت الآن متعددة الأبعاد فهي كائنات بشرية حية تصارع الضمير والعالم المحيط بها"[2].

وهذا ما مثلته شخصيات علولة كامتداد إنساني لشخصيات بريخت، فقد كان يؤمن من خلالها بفكرة التغيير الشامل الذي ينبغي أن تصنعه إرادتها الحية، وجدير بالذكر في هذا المقام أن علولة يعتمد نوعا خاصا من الصراع يربطه بالأساس بالمتلقي بشكل مباشر، فالشخصية المسرحية لا تعيش صراعا في ذاتها، بل تتراءى معالمه بحكم اصطدامه بجمهور المتلقين، فمأساة جلول لا يحملها بمفرده لتنتج فيه صراعا نفسيا كذلك الذي نشهده في المسرح الأرسطي، وإنما يحدد مفهومه التفاعل الحاصل بين أقطاب ثلاث؛ أولها معالم الصراع الذي تحمله الشخصية وثانيها قابلية الجمهور للتعاطي مع مادة العرض وثالثها البيئة الاجتماعية بأبعادها المختلفة، لتتفاعل في مجملها كامتداد صريح وواضح للفضاء الشعبي الذي يمثلها بجلاء.

(1) – المصدر السابق. ص: 37.

(2) – جورج لوكاتش. معنى الواقعية المعاصرة. تر/ أمين العيوطي. دار المعارف. دت. القاهرة. ص: 116.

خـــــــاتمة

إن ولوج عالم التراث والمسرح يوصل بلا شك إلى أهم فواصل الفن والحياة في انسجامهما الأبدي المطلق، حيث تستكين الحواس الذوقية وتستفيق القوى النقدية في غمرة ذلك التمازج بين الواقع والخيال وبين الحقيقة والمثال، لترتسم في أفق كل باحث معالم التجربة المسرحية الرائدة .

وبعد عناء البحث ومشقة التقصي بلغت في بحثي المتواضع هذا إلى عديد النتائج هي:

- إن لكل شعب من الشعوب على تعقيد تركيباته الثقافية أو بساطتها، جملة من الخصائص التي يتفرد بها عن غيره من المجتمعات الأخرى، فتكون المنهل الأول لجميع أشكاله التعبيرية والفنية، فتتأسس شمولية التفكير الجمعي لديه وتتحدد معالمه انطلاقا من أعماقه التراثية التي ولدتها ترسبات وتراكمات مسيرته التاريخية، وباعتبار المسرح جزءا فاعلا في بلورة الفكر الثقافي فانه يختص بجملة تلك المقومات الحضارية التي ينمو ويذوب فيها، ليكون بذلك لكل مجتمع من المجتمعات شكله المسرحي الذي يعبر بواسطته عما يجيش في أعماقه من تضاربات الحياة.

- إن المسرحية العربية لم يكن لها لتولد إلا بخوضها غمار البحث عن مرجعياتها التراثية الأصيلة التي تمكنها من إيجاد حلقات الوصل بينها وبين جمهور متلقيها، الذي لم يعهد هذا الشكل التعبيري الفني الراقي والمعقد في ضوء الظروف العربية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا.

- إن التجربة المسرحية الجزائرية قد استهلت مسيرتها باستلهام التراث، ابتداء من أول مسرحية أرخت للمسرح في الجزائر – جحا- وصولا إلى – الأجواد- موضوع الدراسة، غير أن التوظيف قد تفاوت على عدة مستويات أهمها المرجعية والطرح والتناول والهدف، وقد استنتجت بعد دراستي أن التراث في بداية المسيرة المسرحية لم يكن سوى عودة تلقائية بسيطة ساذجة لم يكن الهدف منها أكثر من مجرد إيجاد مجال التواصل وتقريب هذا الشكل التعبيري من الجمهور الجزائري آنذاك،

غير أن المراحل اللاحقة قد شهدت استيقاظ حس نقدي لاذع للمسرحيين الجزائريين، خاصة كاتب ياسين وولد عبد الرحمان كاكي وعلولة، حيث اعتمدوه مرجعية فلسفية نابعة من وعيهم الفني وحرصهم الشديد على تأصيل الظاهرة المسرحية على جميع المستويات والأصعدة.

- إن التجارب المسرحية الناجحة في الجزائر اقترنت في معظمها بالمرجعيات التراثية إما طرحا وتناولا، وإما معالجة فنية واستلهاما زمنيا ومكانيا ، وجدير بالذكر في هذا المقام أن أهم الأعمال المسرحية الرائدة في التاريخ المسرحي الجزائري قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالأطروحات التراثية سواء في الشكل تارة أو في المضمون تارة أخرى، بداية بمسرحية —**جحا- لعلالو**، مرورا بمسرحيات — **القراب والصالحين، بني كلبون، كل واحد و حكمه - لكاكي** و- **غبرة لفهامة - لكاتب ياسين** وصولا إلى الثلاثية — **الأقوال، الأجواد، اللثام** — لعبد القادر علولة.

- لقد استطاع علولة والى حد بعيد رسم معالم درب المسرحية الجزائرية الأصيلة، باستلهامه الواعي للأشكال التراثية الشعبية وتوظيفها توظيفا فنيا مسؤولا.

- اعتمدت مسرحية الأجواد اعتمادا كليا على السرد الحكائي الذي استلهمه علولة من الحكاية الشعبية، كما اثر فيها وبوضوح شخصية القوال التي اعتمد عليها في المستويين الشكل والمضمون، كموجه رئيسي للمسرحية برمتها.

- تعتبر تجربة استلهام التراث عند علولة النقلة النوعية الأولى للمسرح الجزائري، والتي حررته من الكثير من أنماط التبعية للمسرح الغربي، كما كان لها الدافع الأول للكثير من إشكاليات التأصيل التي أفرزتها على وجه العموم.

- لقد كان لعلولة فضل كبير في تجربة استلهامه للتراث الشعبي، في توجيه جمهور المتلقين إلى قيمة المسرح ومكانته لدى المجتمع الراقي، و لم يكن ليتسنى له ذلك لولا بحثه الدائم والدءوب عن لقاء التقاء جديرة بتحقيق ذلك.

- القرآن الكريم

أولا- المصادر:

1- عبد القادر علولة. الثلاثية. (الأقوال- الاجواد- اللثام). دار موفم. وهران.1997.

2- توفيق الحكيم. مسرحية الملك أوديب. دار مصر للطباعة.دت.

3- صالح لمباركية مسرحية الفلقة. المسرح الجهوي باتنة. 1986.

4- عبد القادر علولة. مسرحية حمام ربي. نسخة مرقومة.

5- عبد القادر علولة. مسرحية حوت يأكل حوت. نسخة مرقومة.

6- عبد القادر علولة. مسرحية الخبزة. نسخة مرقومة.

7- عبد القادر علولة. مسرحية العلق. نسخة مرقومة.

8- ولد عبد الرحمن كاكي. مسرحية القراب والصالحين. منشورات المسرح الجهوي. وهران.

9- ولد عبد الرحمان كاكي. مسرحية كل واحد و حكمه. منشورات المسرح الجهوي. وهران.

ثانيا- المراجع العربية:

10- إبراهيم شعراوي. الخرافة والأسطورة. الهيئة العامة للكتاب. 1984.

11- ابن جني. كتاب الخصائص. الجزء الأول. بيروت.

12- أحمد أمين فجر الإسلام. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. 1960.

13- أحمد بيوض. المسرح في الجزائر نشأته و تطوره (1926-1989) منشورات التبيين. الجاحظية الجزائر 1998.

14- أحمد رشدي صالح. الأدب الشعبي. ط2. مكتبة النهضة المصرية. 1971.

15- أحمد رشدي صالح. الفنون الشعبية. وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

القاهرة. 1961.

16- أحمد العشري. مقدمة في نظرية المسرح السياسي. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. 1989.

17- أحمد صقر. توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي. مركز الإسكندرية للكتاب. 1998.

18- أحمد منور. المسرح الجزائري. أحمد منور. شروق المسرح الجزائري. منشورات التبيين الجاحظية الجزائر 2000

19- بليحيا الطاهر. التراث الشعبي في الروايـــــة الجزائرية. منشورات التبيين الجاحظية. الجزائر. 2000 .

20- بوعلام رمضاني. المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر. المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر. دت.

21- تسعديت آيت حمودي. أثـــــر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. ط1. سلسلة النقد الأدبي. دار الحداثة للطباعة و النشر. لبنان. 1986.

22- حسين علي مخلف. توظيف التراث الشعبي فـــي المسرح، الأوائل للنشر والتوزيع. سوريا. ط1. 2000.

23- جلال العشري. المسرح فن وتاريخ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1991.

24- سعد أبو الرضا. الكلمة والبناء الدرامي. ط1. دار الفكر العربي. بيروت.

25- سيد علي إسماعيل. أثر التراث العربي في المسرح المعاصر. دار قباء للطباعة والنشر. القاهرة. 2000.

26- سلمان قطاية. المسرح العربي من أين وإلى أين؟ منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1972.

27- سعد عبد العزيز. الأسطورة والدراما. مكتبة الانجلو المصرية. 1966.

28- شريف عبد الواحد. ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسة في القرن 18. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2001.
29- شمس الدين الحجاجي. مصادر الأسطورة في المسرح المصري المعاصر. دار الثقافة للطباعة و النشر. القاهرة.
30- شكري عياد. البطل في الأدب والأساطير. دار المعارف. القاهرة. ط1. 1971.
31- شوقي عبد الحكيم. موسوعة الفلكلور والأساطير العربية. ط1. دار العودة بيروت 1982.
32- صفوت كمال. مدخل إلى دراما الفلكلور الكويتي. وزارة الإعلام. الكويت. 1986.
33- صالح أحمد رشدي. الفنون الشعبية. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. القاهرة. 1961.
34- عبد الكريم برشيد. المسرح الاحتفالي. ط1. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع. ليبيا. 1990.
35- عبد الملك مرتاض. القصة في الأدب العربي القديم. الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر. الجزائر. 1968.
36- عبد الملك مرتاض. الميثولوجيا عند العرب. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1989.
37- عبد الحميد يونس. الحكاية الشعبية. مكتبة الدراسات الشعبية. القاهرة. 1997.
38- عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما. ط1. مؤسسات الكريم عبد الله. تونس. 1987.

39- عبد الرحمان ياغي. في الجهود المسرحية الإغريقية العربية. ط1. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت. 1980.
40- علي عقلة عرسان. الظواهر المسرحية عند العرب. مطبعة الكاتب العربي. سوريا. 1981.
41- عبد الملك مرتاض. الميثولوجيا عند العرب. دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الدار التونسية للنشر. الجزائر. 1989.
42- عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبي. م ث ج. القاهرة. 1980.
43- علي سلالي، شروق المسرح الجزائري، منشورات التبيين، الجزائر، 2000
44- عواد علي وآخران. معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ط2. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. 1996.
45- غالي شكري. أدب المقاومة. ط2. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت. لبنان. 1979.
46- فاروق خورشيد. أضواء على السير الشعبية. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. مصر. 1964.
47- فاروق خورشيد. الموروث الشعبي. ط 1. دار الشروق. القاهرة.1992
48- فاروق مصطفى. الموالد. الهيئة المصرية للكتاب. الإسكندرية. 1980.
49- فراس السّواح. مغامرة العقل الأولى. دراسة في الأسطورة. ط1.دار الكلمة، بيروت، 1981،
50- فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟. مكتبة الأدب الشعبي. دار المعارف. مصر. 1965.
51- كمال الدين حسين. توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر. دار المعارف اللبنانية 1993.

52- محمد أحمد جاد المولى. محمد أبو الفضل إبراهيم. قصص العرب. ط4. الجزء 3. دار إحياء. الكتب العربية، القاهرة.

53- محمد أحمد شهاب. الحكاية الشعبية. دار ابن خلدون. بيروت.

54- محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. دار العودة. بيروت.1980.

55- محمد راتب الحلاق. نحن والأخـــــــر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1997

56- محمد زكــــــي العشماوي. دراسات فــــي النقد المسرحي. دار النهضة للطباعة و النشر - بيروت 1980 .

57- محمد سعيدي. الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديـــــوان المطبوعات الجامعية. الجزائر.

58- محمد كمال الدين. العرب والمسرح. دار الهلال جدة. 1975.

59- محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر.

60- محمد مفتاح. دينامية النص. ط2.المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 1990.

61- نادية رؤوف فرج. يوسف إدريس والمسرح المصري. دار المعارف. مصر. 1976.

62- نمر سرحان. الحكاية الشعبية الفلسطينية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.

63- نبيلة إبراهيم. أشكـــــال التعبير في الأدب الشعبي. ط3. دار المعارف. القاهرة. 1981.

64- نبيلة إبراهيم. الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق. مكتبة القاهرة الحديثة. مصر.

ثالثا– المراجع المترجمة:

65- آتيين دريوتون. المسرح المصري القديم. تــر/ ثروت عكاشة. ط2.الهيئة المصرية للكتاب.1988.

66- أرسطو طاليس. فن الشعر. تر/ شكري محمد عياد. دار الكــتاب العربي. القاهرة. 1967.

67- أرنست كــــاسير. الدولة والأسطورة. تر/ أحمد حمدي محمود. الهيئة المصرية للكتاب. 1975.

68- الاردس نيكول. علم المسرحية. تــر/ دريني خشبة. ط2. دار سعاد الصباح. الكويت. 1992.

69- ألكيس لــوسيف. فلسفة الأسطورة. تــــر/ منذر بدر حلوم.ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا. 2000.

70- أليكسندروفنا توتوتسيفا. ألف عام وعام عن المسرح العربي. ط2. ترجمة توفيق المؤذن. دار الفارابي. 1990 .

71- جورج لوكاتش. معنى الواقعية المعاصرة. تر/ أمين العيوطي. دار المعارف. دت. القاهرة.

72- جون ولسن. مـــا قبل الفلسفة. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. ط3. المؤسسة العربية. 1982.

73- روجي غارودي. ماركسية القرن العشرين. تر/ نزيه الحكيم. دار الآداب. بيروت. 1972.

74- فردب ميليت، جيرالد أيدس بنتلي. فن المسرحية. دار الكتاب. بيروت. 1966 .

75- فيليب ماسون. الأجناس والعنصرية. تر/ شوقي طموم. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967 .

76- هنري بريستد. فجر الضمير. تـــر/ سليم حسن. الهيئة المصرية العـــــامة للكتاب القاهرة. 1999.

رابعا- المراجع الأجنبية:

77- A.ARTAUDE. le théâtre et son double. éditions Hatier. Paris.

78- azzouz tnifass- une écriture épique des premières pas le temps Maroc magazine littéraire 04 au 10 juin 1999. n 188

79- Jacob landau, études sur le théâtre et le cinéma arabes. G.P. Maisonneuve et – la rose, PARIS 1965.

80- KATEB YACINE. L'œuvre en fragments. inédits littéraires et textes retrouvés et présentés jacqueline Arnaud. deuxième édition, la ;par bibliothèque arabe sindbad 1989

81-

Patrice Pavis . Dictionnaire du théâtre . Edition Sociales. Paris. 1982.

خامسا- الرسائل والأطروحات:

82- بوعلام مباركي. توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري. رسالة ماجستير.جامعة السانيا. وهران، 2000-2001.

83- صالح لمباركية. المسرح في الجزائر. دراسة موضوعاتية وفنية. رســـــالة دكتوراه في الأدب المسرحي. باتنة. 2005- 2006.

84- لخضر منصوري. التجربة الإخراجية في مسرح علولة. رسالة ماجستير. جامعة وهران. 2001- 2002.

85- نور الدين صبيان. اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945-1981 رسالة ماجستير. سوريا. 1984-1985.

سادسا- المجلات والدوريات:

86- أحمد بلخيري. الحكاية في المسرح. مجلة أنوال . المغرب. 1992

87- أمين العيوطي. المسرح السياسي. عالم الفكر. المجلد 14. عدد 4. الكويت. 1984

88- برتولد بريخت. الأرجنون الصغير للمسرح. تر/ فاروق عبد الوهاب. مجلة المسرح. عدد 20. القاهرة. 1965.

89- البرغوثي عبد اللطيف. ملامح الأغنية الشعبية الفلسطينية، محاضرة ألقيت في مركز تدريب المعلمين في رام الله 1993.

90- جلين ولسون. سيكولوجية فنون الأداء. تر/ شاكر عبد الحميد. عالم المعرفة. العدد258. الكويت. 2001.

91- حسين مرعي. فيدر راسين: تراجيديا شعرية.. سيفها الكلمة وغمدها الصمت. جريدة شرفات الشام. العدد 23. وزارة الثقافة. دمشق. سوريا. فيفري 2005.

92- حسين جمعة. الذاكرة الشفهية بين العرب والصهاينة. مجلة الموقف الأدبي. اتحاد الكتاب العرب.ع 423 تموز. سوريا 2006.

93- طومسون سيث. الحكاية الشعبية عالميتها أشكالها. تر/ أحمد آدم. العدد21. مجلة الفنون. القاهرة. 1987.

94- سامية أسعد. سامية أسعد. الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، المجلد 16. العدد 3 الكويت. 1985.

95- سعد أردش. عن أروين بيسكاتور. المخرج في المسرح المعاصر. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عالم المعرفة. عدد 19. 1989.

96- الشريف الأدرع. حوار مع كاتب ياسين. مجلة الثقافة. عدد 1. مارس. الجزائر. 1993.

97- صبحي حديدي. نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة. الكـــرمل. ع40-41. رام الله. 1991.

98- عباس محمود العقاد. لغة التعبير اللغة العربية. مجلة الأزهر. عدد 5913.

99- عبد الإله كمال الدين. أثر ألف ليلة وليلة في الأدب المسرحي العراقي المعاصر. مجلة التراث الشعبي. وزارة الإعلام والثقافة. العدد1. العراق. 1989.

100- عبد الستار جواد. مهمات المسرح العربي. مجلة الأقلام. عدد08. دار الجاحظ. بغداد. 1997.

101- عبد الحميد يونس. الأسطورة والميثولوجيا. عالم الفكر المجلد 3. عدد 1. الكويت. 1972 .

102- غراء حسين. الحكاية والواقع. مجلة فصول. المجلد3. ع4. 1983.

103- ماري إلياس. حوار مع سعد الله ونوس. مجلة الطريق. العدد 1. 1996.

104- فتحي العشري. صرخات فوق المسرح. سلسلة اقرأ. العدد 471. دار المعارف، القاهرة

105- محمد قجة. الحداثة والتراث. مجلة الموقف الأدبي. عدد14.سوريا.

106- مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري. مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة. العدد 05. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع. الجزائر. 1982.

107- محمد رجب النجار. جحا العربي. عدد 10. عالم المعرفة. الكويت.
108- محمد يوسف نجم. البحث في المفهوم الدرامي في الثقافة العربية. مجلة آفاق عربية، العدد 02. 1979

سابعا- القواميس والمعاجم:

109- ابن منظور. لسان العرب المحيط. إعداد يوسف خياط. دار العرب. بيروت. دت.
110- جبور عبد النور. المعجم الأدبي. ط1. دار الملايين. مصر. 1979.
111- جون غاسنر. إدواركون. قاموس المسرح. تر/ مؤنس الرزاز.ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. عمان. 1982.
112- شوقي عبد الحكيم. موسوعة الفلكلور والأساطير العربية. ط1. دار العودة. بيروت. 1982 .

ثامنا- الواب ليوغرافيا:

113- محمد علي الفار. المسرح في مصر الفرعونية
http://karatees.blogspot.com/2008/05/blog-post_9284.html
114- حنان قصاب حسن. حنان قصاب حسن، الموسوعة العربية الالكترونية، المجلد الخامس، رابط الموقع الالكتروني:
http ://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=2009

عبد القادر علولة :

ولد في 8 جويلية 1939 بمدينة الغزوات في الغرب الجزائري، زاول دراسته الابتدائية في مدرسة عين البرد و أكمل دراسته الثانوية في سيدي بلعباس , و انقطع بعدها لينتقل إلى إحدى ثانويات وهران , في عام 1956 التحق بفرقة الشباب المسرحية التي تديرها جمعية العلماء المسلمين , و هذا بعد توقفه عن الدراسة لشغفه الكبير بالفن المسرحي , و يستمر عبد القادر علولة عاملا في المسرح الهاوي إلى غاية 1962 حيث أخرج أول مسرحية للهواة و هي مسرحية "الأسرى" ليلتحق بعدها بالمسرح الوطني , و يكون من المشاركين الرسميين في صياغة بيانه التأميمي , و قد شارك في عدة مسرحيات في الفترة الممتدة ما بين (1963- 1965) فكانت أول مسرحية له هي "أبناء القصبة " للمخرج مصطفى كاتب سنة 1963 ثم مسرحية "حسان طيرو" , "دون جوان ", " القسم"، "ورود حمراء " , "الثعلبة المدجنة".

وفي سنة 1964 قام بإخراج أول مسرحية له و هي مسرحية " الغولة " للمؤلف رويشد و التي أتبعها بعدة أعمال في الإخراج هي:

مسرحية " السلطان الحائر " المقتبسة عن مسرحية توفيق الحكيم سنة 1965، ومسرحية النقود الذهبية" للمؤلف – شوسوشان- المقتبسة سنة 1967 من طرف علولة و مجموعة من الممثلين الشباب و في 1968 التحق بجامعة الصربون لدراسة المسرح و توسيع معارفه , كما قام بتربصات تكوينية بالمعهد الوطني للفنون المسرحية ببرج الكيفان إثر عودته من فرنسا ليقدم أول مسرحية له تأليفا و إخراجا سنة 1969 هي مسرحية " العلق" و تأتي بعدها مسرحية " الخبزة " سنة 1970 و يقدم في عام 1972 مونولجه الشهير " حمق سليم " الذي اقتبسه عن يوميات مجنون للمؤلف الروسي " قوقول " و في 1975 يخرج مسرحية "حوت يأكل حوت " و مسرحية " حمام ربي " التي شارك في تقديمها فنانو المسرح الجهوي لوهران.

وفي عام 1980 تبدأ مسيرة ثلاثيته العظيمة التي بـــدأها بمســـرحية " القـــوال " ثم " الأجواد " في عام 1985 لتليهما " اللثام " سنة 1988 و في عام 1993 قام باقتباس مسرحية " خادم السيدين " و تعتبر مسرحية " التفاح " آخر عمل قام به سنة 1994 قبل إغتياله بأشهر.

تقلد عبد القادر علولة عدة مناصب شغلها طيلة مسيرته المسرحية:

- في عام 1966 أسندت له مهمة تسيير المدرسة الوطنية للفنون المسرحية ببرج الكيفان.
- 1972 عين مدير للمسرح الجهـــوي بـــوهران إثـــر صـــدور قـــانون اللامركزية.
- 1976 عين مدير للمسرح الوطني بالعاصمة.
- 1990 يعين نائب لرئيس لجنة الفنون الدرامية بالمجلس الوطني للثقافة.

كما قام عبد القادر علولة بتمثيل أدوار في أفلام جزائرية مختلفة منـــها " الطرفـــة " 1971 , " بوزيان القلعي " 1983 " حسن النية " 1990 هذا إلى جانب اقتباســـه لخمس روايات للتلفزة الوطنية و كتابته لنصي " قورين و الجالطي ".

لقد اقتنع عبد القادر علولة بالأيديولوجية الاشتراكية أيما اقتناع و ارتبط بهـــا ارتباطا كاملا و هذا ما يوضح إلى حد ما تاثره بالكاتب و المخرج المسرحي الألماني " بيرتولد برشت " و الذي يعتبره علولة من المسرحيين الثوريين الذين أرادوا تغيير الواقع و هذا تحت لواء مسرحه الملحمي , و قد أكد نفسه هذا التاثر بقوله " إنـــني أعتـــبر برشت من خلال كتاباته النظرية و أعماله الفنية الخميرة التي تحدد عملي , إنـــه أبي الروحي " غير أن علولة و بالرغم من تأثره بمسرح برشت , فقد آثر العودة إلى فضائه الشعبي العريق ليستقي منه مواضيعه , و يبدع له شكلا فنيا جديدا يعبر عن بيئتـــه و تقاليده و انتمائه.

فهرس الموضوعات:

Résumé

Notre étude a comme objet la fonctionnalité du patrimoine dans le théâtre algérien dans le but de déceler les caractéristiques des productions théâtrales en Algérie et de catégoriser les différentes manières artistiques ainsi que les causes qui ont poussé les dramaturges à s'inspirer du patrimoine pour enrichir leurs textes.

Notre étude a abouti à un résultat très crucial qui se résume en la diversité des formes théâtrales en correspondances avec les structures sociales d'où elles sont issues, ainsi que cette fonctionnalité qui contribue à enraciner les formes théâtrales en Algérie.

ملخـــــــــــص

ان الدراسة التي قمت بها تتمحور حول توظيف التراث في المسرح الجزائري، وذلك قصد تسليط الضوء على خصوصية الانتاجات المسرحية في الجزائر، وتحديد أشكال التعامل الفنية وكذا الدواعي التي دفعت المسرحيين إلى استلهام التراث.

وقد توصلنا إلى نتائج متعددة أهمها أن الأشكال المسرحية تتعدد بتعدد البيئات الاجتماعية التي تنشأ فيها، إلى جانب هذا فقد أعطى توظيف التراث قفزة نوعية في مسيرة تأصيل المسرح في الجزائر.